această ultimă mângâiere pentru că se îmbolnăveşte foarte grav şi, transportat la mănăstirea Sant' Onofrio (de unde scrie o scrisoare mişcătoare prietenului său Antonio Constantini), moare la 25 aprilie 1595.

*

Rolul personalităţii literare este acela de a reflecta artistic contemporaneitatea. Torquato Tasso pendulează mereu între raţiune şi credinţa, între arta realistă şi fantezie, între cultura realistă şi catolicism. Acest dureros conflict îl torturează continuu, fără nicio clipă de răgaz, de linişte.

În el exista o capacitate de a se bucura spontan de natură, de oameni, exista un elan originar aproape instinctiv, o seninătate iniţială de la care se revendică *Amiiita* şi atâtea numeroase pasaje ale *Ierusalimului eliberat*. Dar, sub semnul negru al Contrareformei, Torquato Tasso nu a avut puterea de a dezvolta aceste elemente originar existente în el, de a le considera fundamentale. Religia îi apare ca o fatalitate; a i se opune echivalează cu păcatul. În felul acesta, o parte a existenţei sale este dedicată condamnării a tot ceea co era viu în el, şi recele poem *Ierusalimul cucerit*, abstractul *Lumea creată* vor fi rezultatul acestei nefaste activităţi, opere retorice născute dintr-o aspiraţie căreia i se nega inspiraţia. În opera de tinereţe a lui Tasso, Renaşterea literară atingea însă unul din momentele sale culminante. În realitate, această oscilaţie este cel mai dureros contrast, cel mai tipic rezultat al efectelor literare ale Contrareformei, ale iezuitismului în artă. Dar această oscilaţie ideologică n-a reuşit totuşi să vatăme marea frumuseţe realist-artistică a capodoperei lui Torquato Tasso – şi de aceea el este al nostru.

*

Lirica lui Torquato Tasso este vastă, aproximativ două mii de poezii, care ne fac să-i considerăm pe Tasso drept cel mai fecund poet al secolului său. Cu toată influenţa lui Petrarca, care a putut strivi poeţi de talent minor, *Cantonierul* lui Tasso poate să fie considerat printre cele mai originale producţii lirice ale Italiei. Îndeosebi este demn de a fi luat în consideraţie volumul lui Tasso pentru vibraţia personală manifestată în descrierea temelor predilecte, durerea sufletului vibrând şi chinuit, îndoielile în aspiraţia spre seninătate şi pacea care niciodată nu poate fi găsită. Caracteristica majoră a liricii lui Tasso constă în extraordinara sa sensibilitate, profunzimea lirică, armonia

versurilor, muzicalitatea lor încă nemaiîntâlnită în literatura italiană.

Într-adevăr, Tasso poate fi considerat ca poetul inimii, ca unul dintre cei mai mari poeţi moderni ai sentimentului. Putem aduce aici ca un exemplu câteva versuri care ne indică un Tasso-om al Renaşterii, scriitor care doreşte şi el – senzual – să culeagă trandafirul şi să se bucure de viaţă şi de iubire, nu altfel decât Horaţiu ori Lorenzo de' Medici:

Viviamo, *amiamoci*, *o mia gradita Jelle edra sii tu* che il care *tronco abbraccia baciamoci*, ei *baci ele lusinghe taccia chi non ardisce annoverar le stelle*… 49

…Şi cine ar putea recunoaşte pe autorul *Ierusalimului cucerit* într-un sonet (alături de Petrarca, Torquato Tasso poate să fie considerat printre cei mai mari sonetişti ai literaturii italiene), acela care se găsea asaltat de atâtea îndoieli şi care dorea să se scuze în faţa Inchiziţiei, în versurile următoare pătrunse de un senzualism aproape lasciv:

Godiamo amando, *e un dolce ardente zeão queste gioie notturne în noi rinnova*… *Pera il mondo e rovini*: *a me nou cala se non di quel che piu piace e diletta*… 50

Şi mai departe revine nu vers şi el tipic rinascimental, prin sublinierea materialităţii dar şi a caducităţii vieţii: „*che*, *se terra sard*, *terra a ne or fui*" („Căci de voi fi ţărână, ţărână am mai fost1).

Torquato Tasso a mai scris în versuri unele opere minore, ca micul poein *Rogo di Corinna*, *Genealogia di Casa Gonzaga*, în octave, un poem nerealizat, care jertfeşte spiritului adulatoriu. Mai important este poemul *Sette giornate del mondo creato* (1592), care încearcă să descrie creaţia lumii, geneza, cu sentimentele unui credincios. Lucrarea nu este lipsită de vigoare şi valoare poetică. Giosue Carducci sintetizează observaţii foarte preţioase în legătură cu *Mondo creato*: „*În ciclul poemelor inspirate de geneză*, «*Lumea creată*» *se relevă prin aceea că*, *fugind de fantastic*, *temperează credinţa biblică cu filosofia platonică*: *e ultimul ecou al acordului căutat în renaşterea italiană*".

Torrismondo urmăreşte în unele puncte intriga din *Oedip* al lui Sofocle: dar acum femeia iubită e sora, nu mama. Există aceleaşi elemente propice: iubirea incestuoasă, fatalitatea greacă, destinul implacabil etc.

Acţiunea nu e dinamică, agitată, sentimentele sunt reci şi abstracte. Dar, în personajul principal, Giosue

Carducci, un critic foarte sensibil al operei lui Tasso, a putut descoperi un tip feminin demn de a fi pus alături de celelalte figuri feminine ale copodoperei *Ierusalimul eliberat*. Şi Carducci putea să mai scrie că, în *Torrismondo*, Torquato Tasso, ultimul poet al Renaşterii care mergea spre decadenţă, încercase încă o dată să stabilească un acord între elenic şi barbar, între păgânism şi creştinism, şi chiar între diferitele forme de artă individuală, care-i reuşiseră atât de bine în *Gerusalemme*:

Şi în tragedie el a vrut să dezvolte o fabulă medievală în termenii şi sub legile fatale ale tragediei greceşti, să dea solemnei deplinătăţi a lui Sofocle emoţia patetică a lui Euripide, nu fără ingerinţe din incisiva şi sentenţioasa retorică a lui Seneca. u (Aşadar reminiscenţe şi contaminări clasice, urmând în felul acesta îndeaproape tradiţia literară a mişcării Renaşterii.)

Să mai amintim ca un preambul al capodoperei sale poemul *Rinaldo*, scris la 18 ani (inspirat de poezia vestitelor ţioeme epice franceze: *Les chansons de gestes*. Există aci, în germene, episoade din *Gerusalemme liberata* şi versurile sunt străbătute de o impetuozitate cu totul tinerească.

Dialogurile lui Torquato Tasso (în număr de douăzeci şi şase) sunt fără nicio îndoială dintre cele mai reuşite încercări în proză ale secolului. De o mare frumuseţe, printre toate, sunt acele dialoguri care au fost scrise în timpul închiderii în mănăstirea Sant' Anna. Sunt foarte variate subiectele din *Dialoguri*, care pot să fie considerate ca o oglindă fidelă a sufletului său şi a ideilor sale estetice. În repetate rânduri, eclecticul Torquato

Tasso uită intenţiile sale creştine şi platonizează în sensul tradiţiei Renaşterii.

Dar Torquato Tasso a fost şi unul dintre cei mai mari prozatori ai secolului. *Epistolarul* său, adevărată *„istorie a unui sufletu'*, poate să fie considerat alături de cel al lui Giacomo Leopardi drept cel mai interesant şi mai frumos din întreaga literatură italiană.

Epistolarele erau la modă în secolul respectiv, dar – fiind destinate publicării – scrisorile erau cizelate, de multe ori refăcute de către autorii lor. Cazul *Epistolarului* lui Tasso este contrariu. El este un document psihologic de mare interes. Tasso îşi scria scrisorile (şi au fost aproximativ 1700) din nevoia sa sufletească, pentru a-şi linişti într-un fel mima sa, niciodată liniştită, niciodată mulţumită. În scrisori

el vorbeşte despre sine, despre toate tribulaţiile sale, despre întâmplările vieţii şi sufletului său. Aceste scrisori sunt în realitate strigătele unui suflet. Sunt în realitate strigătele sufletului său, în care se arată în întregime, mai profund decât chiar în lirica sa, caracteristicile personalităţii artistului, profunzimea sentimentelor sale, sinceritatea absolută în faţa asprei realităţi înconjurătoare, agitata, neliniştita sa senzualitate. Găsim în aceste scrisori un Tasso îndurerat, dar şi un revoltat violent împotriva sorţii adverse. Trebuie să mai admirăm şi strălucitoarea claritate a expresiei, simplitatea şi eleganţa stilului, puritatea limbii folosite, calităţi pentru care scrisorile *Epistolarului* lui Tasso i-au părut lui Giordano a fi „*Cele mai frumoase de la Cicero încoace*

*

Şi acum trebuie să scriem despre cea mai frumoasă idilă dramatică a literaturii moderne, „*La favola boschereccia*", *Aminta*, intitulată astfel de la numele protagonistului. Această „minune", cum a fost calificată de Giosue Carducci, poate să fie considerată drept opera cea mai desăvârşită artistic a lui Torquato Tasso.

Drama pastorală poate să fie considerată ca derivarea şi transformarea eglogei. Secolul al XVI-lea a lungit dialogul eglogei virgiliene, I-a împărţit în acte şi a creat în felul acesta un nou gen teatral. De multe ori, sub vălul ficţiunii virgiliene, se ascundeau fapte sau personaje ale timpului. Au fost foarte numeroase aceste *favole pastorale* în cinquecento, dar „*minunea vie*" a rămas *Aminta*.

Subiectul idilei este foarte simplu. Păstoriţa Silvia, cu toane de tânără îndărătnică, este iubită de păstorul Aminta. La auzul unei ştiri că Silvia ar fi murit, Aminta se aruncă într-o prăpastie. Dar ştirea era neadevărată şi Silvia, crezând că Aminta a murit din cauza ei, rămâne nemângâiată. În disperarea ei profundă îşi dă seama că-l iubeşte. Nici pentru Aminta căderea nu a fost fatală, aşa că cei doi se vor reîntâlni şi vor fi fericiţi.

Lucrul cel mai interesant al acestei capodopere a literaturii sentimentale stă în puterea iubirii, în deplina libertate a iubirii, în aplicarea legii:

che natura scolpi's ei piace, ei lice. 51

Desigur că putem descoperi în această concepţie fundamentală a *Amintei*, care ne aminteşte tradiţia vitalistă a *Cântecelor de carnaval*, lioraţionismul motivelor „*cârpe diemu*, „*cârpe rosama* 52. E vorba deci

de sentimentele sănătoase, de pasiunile naturale pe care mama mamelor, Natura, le-a sculptat în oameni.

Şi ce poate fi altceva decât beţie a simţurilor şi o sete de a trăi profund, de a te bucura de viaţă cu intensitate, care ne fac să reconsiderăm opinia despre un Tasso oscilant şi fără iubiri, când îl ascultăm ridicând imnuri, în maniera cea mai pură a Renaşterii, bucuriei simţurilor, vieţii pământene şi, foarte omenesc, şi caducităţii sale:

liniam che 7 *Sol şi muore e poi rinascc*.
A noi sua brève luce.
S-asconde e il Sonno eterna notte additce. 53

Trebuie să mai subliniem admirativ în *Aminta* descrierile de natură (altă temă nouă în literatură), cu totul minunate, ca şi descrierea de mare fineţe artistică a psihologiei unei tinere fete care descoperă treptat iubirea şi frumuseţea proprie. Există o graţie deosebită, o mişcare pasională în forţa de reprezentare artistică, precum şi o înaltă calitate constând din extraordinara muzicalitate a versurilor şi marea lor naturaleţă stilistică.

Ne simţim obligaţi să citäm aici şi magnifica sinteză a lui Carducci în judecata critică a *Amintei*: *minune vie de armonie*… *minune istorică în continuitatea spirituală ti poeziei italiene*, *pentru că a venit la timpul oportun*, *încheind lucrarea de imitaţie continuu inovatoare şi transformatoare a Renaşterii şi deschizând*… *epoca muzicii11*.

*

Mulţi ani, cu mare grijă, cu o nestinsă dragoste, s-a pregătit Torquato Tasso pentru înalta probă a construirii artistice a capodoperci sale. Şi fără nicio îndoială, mai mult decât în alte opere ale sale, îl întâlnim prezent po Tasso în toată plenitudinea sa înc' *crusuleinme liberata*, care este o mare operă de poezie, de artă, de viaţă şi de realitate. Până la urmă, spiritul nefast al Contrareformei nu a putut prea mult să acţioneze şi să vatäme asupra lui Torquato Tasso, autorul *Ierusalimului eliberat*, operă fremätätoare de pasiune şi de viaţă. Şi în aceasta constă, putem să spunem, istoricitatea operei sale. Pentru că Torquato Tasso a fost om şi scriitor al vremii-sale, iar subiectul poemei, prima cruciadă, I-a atras nu pentru religiozitatea, ci pentru istoricitatea lui, şi aceasta este o altă dată a personalităţii poetului celui mai semnificativ al vremii, acela care voia *„trattare l'ombre come cosa saldau* (*„Să trateze umbrele ca pe lucruri trainice11*).

Aşadar, subiectul poemului este istoric: e vorba despre prima cruciadă, aceea care a eliberat în 1099 mormântul sfânt. Conducătorul cruciadei a fost Goffrédo di Buglione (Geoffroi de Bouillon).

În anul al şaselea al primei cruciade, după cucerirea Niceii şi Antiohiei, cruciaţii îl aleg drept conducător pe Geoffroi de Bouillon, care, îndemnat de arhanghelul Gabriel, se pune în mişcare împotriva Ierusalimului pentru *„il glorioso acquisto"* (*„glorioasa cucerire11*). Stăpânitorul Ierusalimului, Aladino, se gândeşte la apărarea oraşului, ajutat de Pluton (echivalentul în poem al lui Lucifer), doritor să se răzbune pentru precipitarea sa în haos după învingerea îngerilor rebeli. Când crucialii ajung sub zidurile Ierusalimului, încep asediul şi luptele între eroi. Demonii, după un consiliu infernal, trimit în tabăra cruciaţilor pe preafrumoasa Armida.

nepoata magului Idraote, regele Damascului, care prin extraordinara ei frumuseţe şi graţie reuşeşte să-i înşele pe Goffrédo şi să atragă după ea zece cavaleri, dintre cei mai curajoşi. În puterea ei cade şi Tancredo, faimosul războinic creştin – mereu urmărit de sarazina Erinlnia, care-l iubeşte desperată, în timp ce el o iubeşte pe Clorinda, o foarte mândră amazoană musulmană. În acelaşi timp, un alt valoros luptător, Rinaldo, se retrage din luptă, cum făcuse altă dată, în *Iliada*, Acliile, Lipsiţi deci de cei mai de seamă luptători ai lor, asaltaţi continuu de sarazinii ajutaţi de demoni, cruciaţii sunt pe punctul de a fi nimiciţi. Dar se reîntoarce şi Tancredo, revin şi cei zece cavaleri pe care Goffrédo îi pusese la dispoziţia Armidei pentru a o apăra de inventate primejdii. Aceştia fuseseră eliberaţi de Rinaldo. Cei mai curajoşi războinici musulmani, Argante şi Clorinda, reuşesc să dea foc maşinilor de război creştine. Dar curajoasa Clorinda plăteşte cu viaţa îndrăzueaţa sa faptă de arme, străpunsă fiind de spada chiar a aceluia pe care-l iubea atât de mult, Tancredo. Creştinii nu pot să-şi refacă maşinile de asediu pentru că nu pot lua lemnul trebuincios dintr-o pădure vrăjită de magicianul Ismene. Această faptă ar putea-o îndeplini numai Rinaldo, dar el se află acum în braţele preafrumoasei Armida, care din adversară i-a devenit iubită. Aşa îl găsesc trimişii lui Goffrédo în insulele Fortunate pe acela din care, după fantezia puţin adulatoare a lui Tasso (şi Ariosto făcuse la fel!), avea să descindă stirpea Estenzilor. Rinaldo se mistuie în plăcerile pe care i le dă Armida, în care a răsărit adevărata dragoste şi în care (şi acesta este un alt strigăt al Renaşterii!), *femeia a învins pe vrăjitoare1, 1*.

Când Rinaldo se ruşinează de această condiţie a lui în faţa solilor cruciaţilor şi vrea să plece, ea îl imploră să o lase să-i urmeze măcar ca o sclavă credincioasă. Cu întoarcerea lui Rinaldo, farmecul a fost sfărâmat şi începe bătălia în care cei mai de seamă războinici ai musulmanilor sunt ucişi şi Ierusalimul eliberat.

Acesta este vastul subiect şi intriga poemului pentru care Torquato Tasso a strâns material de la mai multe izvoare, extrăgând numeroase motive şi teme din poemele clasice greceşti şi latine, ori chiar din epica Renaşterii italiene.

Există, desigur, puternice trăsături de afinitate cu anumite episoade şi situaţii din *Iliada* sau *Eneida* – Torquato Tasso a suferit desigur şi influenţa lui Ariosto, anumite personaje din *Gerusalemme liberata* îşi găsesc corespondenţa directă în *Orlando furioso*: Armida, Alcina; Ismene, Atlanto; Argante, Rodomonte etc. Tasso a putut să se informeze şi să culeagă materiale pentru construirea poemului său din cronici (în special din aceea a lui Guglielmo di Tiro) şi multe lucruri şi situaţii i-au fost sugerate de cânturile epice ale aşa-zisei *Materia di Francia*, pe care le cunoştea foarte bine, aşa cum reiese din numeroasele referiri ale *Epistolarului*.

*

Tasso s-a gândit să scrie acel poem pe care toţi îl aşteptau, poem „regolare", urmând îndeaproape regulile poeticii aristotelice. El se gândise să scrie un poem eroic şi realist, apropiat de logică şi de adevăr. Pentru aceasta, Tasso a umanizat supranaturalul, făcându-l alegoric. Iar alegoriile sale sunt de cele mai multe ori doar personificarea instinctelor sau pasiunilor.

Când a ieşit de sub tipar *Gerusalemme liberata*, a izbucnit o mare polemică între „tasişti" şi „anostişti". *„Dacă voiaţi să faceţi un poem religios* – scria Antoniano – *trebuia să ne daţi un poem care să poată merge chiar şi în mâinile călugăriţelor"*. Oamenii evlavioşi (în realitate iezuiţii vremii, ipocriţii) strigau că publicarea *Ierusalimului* este un adevărat scandal din cauza acelor *„iubiri reprezentate cu atâta* voluptatecu toate că bietul Tasso cerea iertare pentru ele Muzei *„coronata di stelle fra beati cori"* (*„încununată cu stele în cetele fericiţilor"*). Această polemică a agitat întreaga Italic literară a vremii. Şi printre atâtea lucrări şi opuscule, care au apărut cu acest prilej, cel mai interesant aparţinea unui tânăr care apăra cu multă logică şi fineţe dialectică pe Tasso. Tânărul acesta, de altfel şi un dantolog remarcabil,

răspundea la numele de Galileo Galilei.

Ne amintim care au fost efectele acestei polemici. Timorat şi bolnav, autorul a avut nefericita idee de a-şi reface poemul, scriindu-l din nou, ascultător la sugestiile cu nuanţe religioase transmise de inşi ca iezuitul şi cenzorul Antoniano, creând acea refacere ortodoxă numită *Gerusalemme conquistata* (Ierusalimul cucerit) şi care n-a fost şi nu va fi citită niciodată de nimeni. Poporul, adevăratul judecător, a iubit şi nu putea să uite pe Armida, Arniinia, Rinaldo şi atât de omeneştile lor pasiuni, pentru că în crearea lor Tasso a ştiut totdeauna să găsească calea care duce în modu'\ cel mai direct la inima cititorului.

Torquato Tasso aminteşte, prin frământările sale interioare, celălalt caz de oscilare ideologică, între sacru şi profan, al lui Francesco Petrarca. Dar unul se găseşte în zorii Renaşterii iar celălalt la apusul ei. Educat iniial de iezuiţi, trăind în timpul Consiliului din Trento, în sufletul lui Tasso combăteau două clemente, laicul şi catolicul. Educaţia lui Tasso fusese iezuitică, dar ea era pătrunsă de toate elementele tradiţionale ale culturii Kenaşlorii. Aşa cum a fost Francesco Petrarca, şi Torquato Tasso este poetul unei epoci de tranziţie, poetul unei întâlniri, al unui şoc dureros – şi de aceea a devenit melancolic. Şi Tasso poate că este mai melancolic decât Petrarca, pentru că el, aşa emu am văzut din descrierea vieţii sale, a luat în serios ideile religioase şi a încercat să li se conforme. Tasso nu este un caracter puternic, de bronz, de erou. El este un liric, o extraordinară sensibilitate, care în această epocă atât de contradictorie, a secolului al XVI-lea, trăieşte între îndoieli, între scrupule religioase, bântuit de gândul tribunalului Inchiziţiei.

Francesco de Sanctis a putut să scrie, în legătură cu religiozitatea poemului, cuvinte care şi astăzi sunt demne de a fi luate în consideraţie, pentru ascuţimea lor: *„Dacă în Italia ar fi fost o serioasă mişcare religioasă, Ierusalimul ar fi fost poemul acestei noi lumi, animat de acelaşi spirit pe care îl simţi în «Messiada» sau în «Paradisul pierdut». Dar mişcarea era superficială şi formală, produsă mai degrabă de interese şi sentimente politice decât de convingeri sincere. Şi ca atare se relevă în «Ierusalimul eliberat».1".*

Fără îndoială că spiritul religios este absent, în profunzime şi în esenţă, din poem. E adevărat că Torquato Tasso invocă Muza din cer şi ale sale *„celeşti ardori"*, dar totdeauna el va mărturisi, aşa cum face şi

în intro

11 – Noi studii italiene ducerea capodoperei sale, că va vorbi nu numai spiritelor, ci şi simţurilor, pentru că ţine să aibă cititori mulţi.

Torquato Tasso nu a fost un gânditor original şi nici prea îndrăzneţ. El nu a căutat să arunce priviri lucide în marile probleme ale vieţii şi realităţii. El a scris poemul când creştinii învingeau pe turci în bătălia de la Lepanto (1571), când Italia nu mai era independentă, când începuse sălbatica reacţiune spirituală a Contrareformei, deci tot atâtea argumente pentru crearea unei atmosfere demnă de a aminti vremea cruciadelor şi de a-l convinge pe Tasso să scrie un poem religios. Dar *Gerusalemme liberata* nu poate să fie considerat un poem religios. Religia în *Gerusalemme* este exterioară, formală, cu toate că autorul este un credincios. În realitate, lumea capodoperei lui Tasso este mai mult lumea cavaleriei, subiect atât de utilizat şi de alţi scriitori importanţi ai epocii Renaşterii. Religia este de cele mai multe ori, în poem, un lucru secundar într-o lume de iubire sau chiar de voluptate. Esenţialul în *Gerusalemme liberata* – şi nu numai din punct de vedere calitativ, ci şi cantitativ – frumuseţea sa artistică, se găseşte tocmai în aceste episoade de iubire, de viaţă pământeană. Şi astăzi în Italia se cântă frumoasele versuri ale lui Tasso, care descriu dragostea sinceră, umană a splendidelor sale figuri feminine: Clorinda, Armida, Erminia etc. Există în aceste personaje un adevăr puternic, un simţ profund al realităţii; în aceasta constă şi modernitatea şi noutatea artei sale. Iubirea se găseşte în centrul poemului şi faptul acesta creează marea im

Ioi (aiilă a operei lui Tasso, şi nu descrierea cruciadelor. Aceasta interesa masele largi de cititori şi când „*iubirea a fost smulsă*, *când faptele au fost împletite mai religios*, *poezia a dispărut şi nimeni nu a mai cetit* «*Gerusalemme conquistata*»”.

Aşadar, în esenţa şi în tendenţiozitatea lui ultimă, *Ierusalimul* nu este un poem religios, e mai degrabă un poem eroic, istoric, având ca protagonişti cavaleri. O altă strălucitoare probă, care demonstrează neînscrierea poemului sub semnul religiei, constă în faptul că cele mai frumoase figuri din punct de vedere artistic sunt păgâne (Clorinda, Arminia, Armida, Argante etc.).

Mai mult decât alţi mari lirici ai poeziei lumii, Torquato Tasso a creat personaje care sunt imaginea vie a propriei personalităţi, ecou profund al contradicţiilor şi al luptelor interioare care îl agitau.

În toate versurile *Ierusalimului eliberat*, de-a lungul întregii acţiuni, vibrează în glasul protagoniştilor inflexiunile lirice ale poetului, şi în palpitările şi freamătul lor e palpitarea şi freamătul celui mai mare liric al acelor vremi.

Torquato Tasso îşi propunea, aşa cum ştim din exordiul poemului, să cânte „armele evlavioase", şi cântă în realitate *iubirea*. Amintindu-l pe Dante Alighieri, vrând s-o evoce pe fecioara Maria, îi vine pe buze invocarea Muzei paginilor, chiar în acest poem „religios":

O, *Masa*, *tu*, *che di caduchi colori Non circondi la fronte* în *Elicona*… 64

Torquato Tasso a încercat o teribilă experienţă, dar nu i-a fost posibil să concilieze păgânismul cu creştinismul, antichitatea cu Renaşterea în spiritul Consiliului din Trento.

Sufletul lui agitat iubeşte mai mult clasicismul, antichitatea păgână, care de multe ori îi răsare înainte – chiar poate împotriva intenţiei sale declarate.

Şi chiar această intenţie a sa de a nu displace bisericii arată limitele sale şi vatămă, ori de câte ori se manifestă, nivelul artistic al operei sale. Putem să ne dăm seama foarte uşor de această oribilă teamă a sa, de a nu fi contrar bisericii, atât de explicabilă date fiind împrejurările momentului istoric, dintr-o scrisoare (a şaizeci şi şasea din *Epistolar*) trimisă lui Scipione Gonzaga: „*Sunt sigur că aş putea să-mi tipăresc poemul în Veneţia şi în orice alt loc din Lombardia cu permisiunea Inchiziţiei*, *fără a schimba ceva*, *cu înlocuirea numai a câtorva cuvinte*: *dar mă înspuimântă exemplul lui Sigonio*, *care şi-a tipărit* (lucrarea) *cu permisiunea Inchiziţiei şi apoi i-a fost suspendată; mă înspăimântă severitatea lui* (desigur că Antoniani) *închipuindu-mi că se află mulţi la Roma asemenea lui*".

Torquato Tasso vrea să dea, şi a reuşit, un aspect realist poemului său; Pentru aceasta şi-a ales elementele din istorie, a căutat exactitatea onomastică şi topografică (de locuri şi de nume proprii), este totdeauna foarte atent la conexiunea logică a intrigii acţiunii, închide, în limite raţionale – şi asta este foarte important – minunile datorite forţei fizice, curajului, înţelepciunii, abilităţii etc. Deci el nu exagerează aceste însuşiri ale eroilor, aşa cum au făcut alţi poeţi epici ai Renaşterii, şi în aceste tendinţe critice putem descoperi alte trăsături ale realismului său.

Dar nu trebuie să uităm existenţa în lumea artistică a lui Tasso,

ca şi în lumea lui Petrarca (alt poet al tranziţiei), a amestecului de elemente vechi şi noi, care se transformă sau sunt în formaţie. În Tasso există un fundament idilic iar de Sanctis observa, cu aceeaşi luciditate, că idila era odihna şi refugiul unei societăţi obosite, când după atâtea lupte date de invazia străină sau de strivirea spirituală a Contrareformei s-a ajuns la o Italie papală şi spaniolă. Începe, aşadar, o epocă de sensibilitate, de sentimentalism, de belşug liric, în contrast cu tradiţionala impersonalitate epică. Acest lirism stă la baza modernităţii poetice a lui Tasso – şi se oglindeşte mai profund în acele personaje care sunt cele mai iubite, fiind cele mai adaptate sensibilităţii sale. Torquato Tasso interpretează viaţa şi realitatea în concordanţă cu propria sa personalitate, în relaţie deplin armonică cu el însuşi. Născut pentru bucurie, pentru poezie, atât de sensibil şi delicat, Tasso este un liric prin excelenţă. Şi îl putem surprinde în felul acesta în nenumărate episoade, dintre care cel mai vestit este al fugii Erminiei şi al refugiului ei între păstori. (Lamartine consideră această pagină drept cea mai frumoasă din întreaga literatură italiană.) Bătrânul păstor, care îşi povesteşte Erminiei viaţa, nu este altul decât însuşi poetul care, încercând să o mângâie pe tânăra fată, caută în realitate să-şi mângâie propriul suflet, iar dialogul acestui episod este mai mult un monolog. El a fost curtean şi a trebuit să închidă ochii şi inima la glasurile simple şi puternice ale vieţii şi realităţii, dar până la urmă – dezgustat – a părăsit viaţa de curte, retrăgându-se la pădurile prietene pentru a găsi aci o fericire simplă.

…E benche fossi guardian degliorii vidi e conobbi pur le inique Corii…

F. lusingato da speranza ardita Sotrii lunga stagion cid che piit spiace.

Ma poi che insieme con l'età fiorila / manco la speme e la baldanza audace, piansi i râpoşi di quest'umil uita e. sospirai la mia pierduta pace e dissi: O, corle, addio!… 55

În afară de acest episod faimos al Erminiei între păstori, iată ce am mai putut surprinde în *ziua a patra* a poemului *Sette giornate del mondo creato*, în legătură cu curtea şi cu ura împotriva stării de curtean, care trebuie să se asemene cu polipul, cu caracatiţa, în a fi insinuant şi insidios, în a lua culoarea mediului înconjurător:

…e transmular se stessi sogliono lin color miile e miile forme, siccome Vaso o il tempo o come chiede la voglia del signore, o il suo

dilelto, *variando tenor*, *sembianti e vesti parole e modi*… *e legge e norma*… 56

O altă trăsătură caracteristică a poemului lui Torquato Tasso constă într-un sens pe care l-am putea numi al durerii, filon care străbate, diseminat în mod fin, întreg *Ierusalimul eliberat*. Capodopera lui Tasso este o dramă lirică trăită de poet şi de eroii săi. Eroii săi, şi mai ales eroinele, par a fi urmăriţi de un destin advers, care-i condamnă să-şi schimbe soarta în sens invers dorinţei şi să contemple de aproape fericirea, mimai atunci când devine imposibilă (Erininia, de exemplu, îşi dă seama că iubeşte pe Tancredi şi sclavia lângă el tocmai în momentul când acesta o eliberează). Dar:

se-l corpo libertă nebbe
Fu l'alma sempre în servitute astretta…57

Tot aşa Tancredo, care ajunge s-o aibă în braţe *pe* femeia iubită, pe Clorinda, numai pentru a o ucide, fără a şti, ca adversar.

Torquato Tasso este încă un poet care aparţine Renaşterii. Să nu uităm care era motto-ul *Amintei*: „*quel che piace ei lice*" şi „*amiamo per che la vita e brève*" 58. Un alt personaj în care se dezvoltă această orientare a sa este faimoasa Armida, ale cărei tribulaţii creează un fel de roman feminin, „*roman al unei iubiri feminine*, *cu voluptăţile sale*, *cu ardorile sale senzuale*, *cu gelozia*, *cu furiile*, *cu ura sa*".

Într-adevăr, Armida este creaţia unui mare poet. În magiciană, în vrăjitoare există femeia îndrăgostită – „*femeia a învins magicianaii*. Armida este ultima apariţie magică a poeziei, „*apariţie în care pătrunde şi învinge şi omul*, *şi natura*. *Este supranaturalul îmblânzit şi dizolvat de legile mai puternice ale naturii*. *E femeia ieşită din sânul ideilor platonice şi alegoriilor*, *care se descoperă cu instinctele ei în deplinătatea vieţii pământeşti*. *Nimeni până la Tasso nu a surprins încă femeia printr-o analiză atât de fină*, *în natura sa*, *în contradicţiile sale*. «*Limba zice*: *urăsc şi inima răspunde*: *iubesc*. *Mâna săgetează şi inima blestemă mâna*.» „Acesta este desigur un alt aspect al caracterului de modernitate, care distinge *Ierusalimul eliberat* de toate celelalte poeme din cinquecento.

Torquato Tasso extrage material şi din realitatea exterioară, din istorie. E demn de a fi amintit interesul pentru figura titanică a unui Cristofor Columb, de exemplu. Suntem departe de figura delicatului poet al femeilor, în evocarea pe care o face Tasso eroului navigator. Cele trei strofe, care îl privesc pe Columb, rămân cele mai vii realizări

literare ale poeziei italiene care a cristalizat în jurul acestui subiect, al navigatorului italian însetat de cunoaştere:

Quello errante verso

…i mar riposti or senza nomi ei regni ignori ancor… 59

Acel umil „*om al Ligurieiu*, împotriva căruia nu puteau nimic:

ne îl *ninaccevol fremito del vento*, *nH l'inospito mar*, *ne* îl *dubbio clima*, *ne s-altro di periglio e di spavento*, *piu grave e formidabile* şi *stima*… *quello safo chemisureră la terra vittorioso ed emul o del Sole*… 60

Desigur că este un alt simbol al umanităţii încetate de cunoaştere, aspirând spre infinitul materiei şi al ştiinţei.

În acelaşi timp, trebuie să subliniem marea putere plastică, profunda eficacitate pictorică şi muzicală a versurilor lui Tasso. O varietate inepuizabilă a armoniei de culori şi de sunete I-au făcut pentru totdeauna să fie iubit de cele mai largi pături de cititori.

Giordano Bruno

Reforma lui Martin Lutlier şi a celorlalte spirite protestatare contra dogmatismului catolic a avut marele merit de a sfârâina unitatea religioasă, organizarea centrală a catolicismului şi de a favoriza – ca o consecinţă – contrastele, disputele, liberul examen, independenţa şi autonomia gândirii.

Victoria Reformei în mai multe părţi ale Europei îi face bănuitori pe conducători şi încep persecuţiile, ale căror consecinţe au fost Consiliul din Trento, Tribunalul Inchiziţiei şi educarea iezuitică. Consiliul a reafirmat disciplina ecleziastică; spaniolii au dominat şi strivit viaţa politică, iar Roma papală viaţa sufletească, libertatea interioară. Începe astfel o perioadă desperată în care Tasso îşi pierdea minţile, Bruno murea pe rug, Sarpi era pumualat, Campanella încarcerat 27 de ani, Galileo torturat etc.

Consiliul din Trento a reafirmat principiul autorităţii papii, iar iezuiţii activau pentru instituirea monarhiei universale catolice asupra tuturor popoarelor. Şi, pentru a stabili autoritatea lor absolută dogmatică, tre'

17 V

buiau să distrugă principiul opus, care este libertatea gândirii.

Dar nicio prepotenţă religioasă nu a putut vreodată distruge sau anihila gândirea omenească. Nici tribunalelo Inchiziţiei, nici iezuiţii cu toate înşelătoriile lor n-au putut opri complet mişcarea intelectuală,

care-şi avea izvorul în Renaştere. Noua condiţie, noua tendinţă a filosofiei, *logica guvernează lumeau*, se afirmă tot mai mult prin prezenţa spiritelor antiaristotelice – printre care mai important a fost Bernardino Telesio (1508 – 1588), acela care a fost numit de Bacon *„primul dintre oamenii moderni" 1*. Există un grup întreg de asemenea antiaristotelici (Patrizi, Nizzoli etc.), care doresc şi luptă pentru a putea separa filosofia de religie, pentru a nu-i mai fi *ancilla*, aspirând s-o elibereze de dogmatismul credinţei. Şi latura cea mai interesantă, cea mai modernă a acestor reprezentanţi ai noii filosofii, este investigarea, experienţa prin simţuri (principiile metodei experimentale). Aceşti filosofi încercau reabilitarea materiei, încercau să o opună – considerată unitară şi în transformare, viaţă în perpetuă mişcare şi înnoire – religiei, spiritualismului religios. Bernardino Telesio, printre primii, putea să afirme necesitatea de a restudia natura în ea însăşi, cu ajutorul observaţiei şi al experienţei. În tratatul său *De natura juxta propria principia* (Despre natură şi propriile ei principii) declara, desohizând în felul acesta calea glorioasă a metodei experimentale, că la baza cunoaşterii trebuie puse *simţurile*. El dă o altă lovitură puternică dogmatismului catolic, declarând că în natură există materia şi forţa. Pentru el, forţa, energia nu sunt altceva decât mişcarea şi, în felul acesta, exclude „înotorul" de ducolo de natură, pe care ecleziaştii îl vedeau în prezenţa lui dumnezeu, primul „mobil", acela care ar fi dat impulsul iniţial.

Un puternic antiaristotelism, filosofic şi literar, însufleţeşte spiritul şi opera lui Giordano Bruno, născut în 1548 la Nota. La 15 ani, Filippo (aşa se numea ca laic) a îmbrăcat veşmântul dominicanilor într-o mănăstire din Napoli. Dar din cauza opiniilor sale libere, antiaristotelice a trebuit să fugă la Roma şi apoi, în 1577, la Genova, unde a putut cunoaşte îndeaproape doctrina lui Calvin. S-a refugiat apoi la Toulouse, la Lyon, la Paris (unde a tipărit câteva lucrări), peste tot combătând cu mare violenţă aristolclismul. A ofensat în felul acesta mulţi „savanţi44 şi a fost obligat să fugă din nou, de data aceasta în Anglia. La Oxford, a avut ocazia de a pronunţa câteva lecţii asupra mişcării pământului (susţinând teoria lui Copernic) şi asupra pluralităţii lumilor. Dar acest spirit rătăcitor şi neliniştit nu a rămas nici măcar în Anglia şi s-a transferat în Germania, la Frankfurt. Giordano Bruno, exilatul italian, rătăcitor din ţară în ţară nu găseşte în niciun loc pace. Nici măcar în ţările Reformei. Spiritul lui Bruno stătea,

sub semnul unei nostalgii care nu era a cerului Italiei, pl nostalgia unei culturi şi a unui mediu în care să poată fi înţeles. În Italia s-a născut revolta bruniană, ca un rezultat al lumii rinascimentale, a cărei evoluţie o subliniază prin concluziile filosofiei sale. Respins de patria sa, nu poate să-şi găsească o alta; de aici tonul unei dezolante tristeţi care apasă dialogurile sale.

De aceea putem să înţelegem de ce, chemat de un nobil veneţian, Giovanni Mocenigo, vine în Veneţia pentru a fi apoi trădat tribunalului Inchiziţiei de către acest aristocrat. Dus la Roma în 1593, a rămas şapte ani în închisoare, până în ziua de 17 februarie a anului 1600, când a fost ars de viu, chiar în anul jubileului, eveniment care acorda, de obicei, o anumită amnistie celor închişi.

Prima lucrare a lui Giordano Bruno a fost comedia II *candelaio* (Lumânărarul), o ascuţită satiră a moravurilor cinquecentului. Aşa cum explică el însuşi în al său *Proprologo*, lumea îi pare un joc fără concluzii, nu este sigur de nimic, există prea puţine lucruri frumoase şi aproape nimic bun.

Bruno scria că nu râde numai pentru a face ca alţii şi adaugă în mod dialectic că: „*Vremea ia totul şi dă totul*, *orice lucru se schimbă*, *nimic nu se anihilează*. Realismul dar şi pesimismul său se accentuează în cuvintele prefeţei: „*Iată-vă înaintea ochilor*, *principii mişelnice*, *urzeli slabe*, *gândiri zadarnice*, *speranţe uşuratice*, *dezlănţuiri de fapte*, *descoperiri de sfori*, *false presupuneri*, *rătăciri ale minţii*, *furii poetice*, *tâmpirea simţurilor*, *tulburări ale fanteziei*, *peregrinare fără rost a intelectului*, *credinţă fără frâu*, *griji nechibzuite*, *preocupări mărunte şi glorioase fructe ale nebuniei*”. Personajele comediilor sale sunt autentice. Cele trei figuri mai semnificative ale comediei, pedantul, juisseurul şi speculantul naivităţii şi ignoranţei celorlalţi sunt într-adevăr tipice pentru societatea secolului său. Pedantul reprezintă în realitate tipul aristotelic: „*bufon cu o solemnitate magistrală*.

Şi în poezia lui Giordano Bruno găsim elemente foarte interesante şi înaintate, o estetică care se revoltă împotriva dogmatismului. Această revoltă împotriva metaforismului excesiv şi a formei goale o descoperim mai cu seamă în lucrarea sa intitulată *Degli eroici furori* (Despre furiile eroice). Este vorba de un ciclu de sonete, fiecare urmat de un comentariu. Centrul consideraţiilor estetice din această lucrare a lui Bruno este acela al urii (acesta este cel mai potrivit cuvânt!) împotriva imitatorilor, împotriva acelora care îl

maimuţăresc pe Francesco Petrarca, împotriva sutelor de rimatori ai secolului. Noua artă poetică a lui Bruno preconiza poezia de intonaţie filosofică, poezia gândirii, liberă de retorism şi dogmatism, consolatoare a mizeriilor umane.

Gândirea filosofică a lui Bruno îşi găseşte expresia mai ales în operele sale principale: *De căuş a principio et uno* (Despre cauza şi unitatea principiului) şi *Delvinfinito universo e mondi* (Despre lumi şi infinitul univers). Trebuie să mai amintim şi de încercările pe care le făcuse Bruno, în primele sale lucrări (scrise în latineşte), de a crea un fel de dicţionar filosofic.

Într-o carte pe care o publicase la Paris în 1582, *De umbris idearum* (Despre umbrele ideilor), se găseau în germene principiile formatoare ale noii filosofii, ale sistemului care se anunţă ca un rezultat al tuturor meditaţiilor şi investigaţiilor sale. Este vorba de unitatea principiului spiritului şi a naturii, a gândirii şi a fiinţei. Pentru Giordano Bruno a gândi înseamnă a figura în interior ceea ce natura reprezintă în afară, a copia în sine scrierea naturii. A *gândi* – spune el – este echivalent cu a *vedea*. Şi fără nicio îndoială că această nouă concepţie reînnoia ştiinţa, atât în substanţă, cât şi în metoda sa.

Să mai amintim la *cena delle ceneri* (Cina cenuşilor), pentru marile sale merite artistice, operă literară în care, apărând teoria heliocentrică a polonezului Copernic, Giordano Bruno îşi bate joc cu puternice accente şi culori comice de pedanţii aristotelici şi ptolomaici.

Dar ideile principale ale lui Bruno au fost dezvoltate în dialogurile *De causa*, *priticipio et uno* şi *Delvinfinito imiwrso e mondi*, scrise şi publicate la Londra, în 1584. În aceste lucrări, criticându-i cu violenţă pe aristotelici, pe pedanţii care denumeau materia *„cauza păcatului" la tavola rassa"*, *„il propere nihil*, *neque quid*, *neque quale*, *neque quantuniu* 61, Giordano Bruno îndrăzneşte să proclame materia ca nemuritoare şi infinită. Pentru Bruno natura – contrariu aristotelicilor – este infinită şi, în natură, se poate găsi acea unitate a materiei şi a formei, pe care Aristotel nu a admis-o şi pe care scolastica a văzut-o numai în dumnezeu. Pentru Bruno există o evoluţie ordonată a lumilor într-un infinit şi etern echilibru. Nu există în ele, cum declara Aristotel, o divinitate, ci lumile sunt străbătute de o energie intrinsecă, care le face vitale. Această energie vitală este prezentă şi în om, în orice animal, în orice insectă, în orice moleculă, în orice creatură există un drept la viaţă care nu se poate şterge, care nu poate fi învins. După

cum pentru unii oameni ai evului mediu contemplarea lui dumnezeu era un punct de sosire, după neliniști și căutări, pentru Giordano Bruno inteligența / în înțelegerea tuturor lucrurilor este suprema cucerire a omului eroic, a omului de știință sau chiar a literatului. Este vorba de energia, de forța care se găsește în noi, din cauza căreia ne simțim oameni vii și raționali.

Găsim în această concepție a lui Bruno un alt rezultat al Renașterii – și foarte uman – această dorință de a trăi, această intensă activitate, această bucurie a ființelor și a lucrurilor, acest intens contact cu realitatea.

Pentru Giordano Bruno – pentru a mai relua ideile sale asupra materiei – în mod dialectic formele trec. dar în substanța sa natura rămâne imuabilă, unitară: „*Nelia natura* – scrie Bruno – *variandosi în finita e succedendo l'una aWaltra le forme, e sempre una materia medesima. Quello che era seme și fa erba e da quello che era erba și fa spica, da che era spica și fa pane, di pane chilo, da chilo sangue, da questo uomo, da qnesto cadavere, da questo terra, da questo pietra. Bisogna dunque che sta una medesima cosa, che da se non e pietra, non terra, non cadavere, non uomo, non embrione, non sangue, mă che, dopo di era sangue și fa embrione*… „62 Și-l invoca în ajutorul său pe Democrit și pe epicurieni, care și ei considerau că materia este unitară în substanța lucrurilor. Pentru Giordano Bruno și universul este unitar și infinit ca și materia, iar lumile sunt nenumărate în acest univers. Dar pentru a cuprinde această pluralitate de lumi este nevoie de un spațiu infinit în care aceste lumi infinite să se poată mișca. Dumnezeu însuși – scrio Bruno – dacă nu este însăși natura este natura naturii.

Bruno discută mult și asupra lumii naturale, care ar străluci în profunzimea sufletelor. El scrie un alt comic panegiric al asinilor, II *Asino cillenico* (Măgarul cilenic), al acelora care cred în „lumina11 supranaturală.

După Bruno, asinitatea este prima condiție a dogmatismului și a credinței. Acela care crede nu mai are nevoie să știe, și fără nicio îndoială că această stare de asin poate să conducă pe cel care crede la viața eternă: „*Siliți-vă, siliți-vă deci să fiți asini, o, voi, care sunteți oameni, în felul acesta – credincioși și răbdători – vă veți apropia de cetele îngerești… Și voi care deja sunteți asini… fiți gata să mergeți… din bine în mai bine ca să puteți ajunge la acea demnitate, care nu prin știință și lucrări (…) ci prin credință se* dobândește litând o asemenea

tiradă de tip umanist, împotriva dogmei şi a bisericii, putem să înţelegem de ce a fost ars de viu în pragul secolului al şaptesprezecelea. Şi nu trebuie să uităm niciodată acel îndemn lăsat umanităţii, pe care îl considerăm printre cele mai îndrăzneţe care au fost scrise vreodată de un literat:

Lasciate l'ombra ed abbracciate il vero.
Non cangiate îl *presante col futuro*.
Voi siete îl *veltro che nel rio trabocca*.
Mentre l'ombra desia di quel c'ha în bocca.
Aviso non fu mai di saggio e scaltro.
Per dar un ben, *per acquistarne un altro*.
A che cercate st lungi diviso
Se în voi stessi trovate il paradiso? 63

Sistemul filosofic al lui Bruno este încă (şi s-a mai spus) în stare de fermentare. Se simt încă oscilarea inovatorului, contradicţiile sale. Dar el are un merit într-adevăr colosal, acela de a fi fost un liber investigator, de a fi preconizat autonomia gândirii faţă de credinţă, de a fi pus la baza oricărei activităţi intelectuale raţiunea şi studiul raţional, apropiindu-se nemijlocit de realitate, de natură.

Iar noi putem să înţelegem mândrul strigăt al lui Bruno, ars pentru ideile sale înaintate: „*Moartea într-un secol te face viu în toate celelalte*!"

Galileo Galilei

Necesitatea unei metode de cercetare ordonată, orientată de noile principii ale observaţiei, a fost simţită şi de Galileo Galilei.

Tenacea sa capacitate ordonatoare completează viziunea predecesorilor săi şi apare ca un instrument puternic, ca începutul unei noi şcoli. Din aceasta derivă fermitatea stilului său, din certitudinea de a fi descoperit adevărul, stil fundamental deosebit de acela neliniştit, agitat al lui Bruno sau Cainpanella. În concluzia strălucitei epoci a Renaşterii rămâne ştiinţei misiunea de a consolida ultimele cuceriri ale civilizaţiei rinascimentale şi de a pune bazele unei noi societăţi umane.

Bruno a aruncat într-adevăr o primă privire în univers, dar Galilei reprezintă un alt moment al observaţiei, momentul analizei. Pentru observaţie şi-a creat şi instrumentele, tocmai în aceasta constând diferenţa dintre el şi ceilalţi filosofi. Galileo nu observă universul numai cu mintea, cu inteligenţa abstractă, ci şi cu ajutorul

simţurilor.

Nerecunoscând autorităţi prestabilite, acest antidogmatic cercetător dorea să vadă şi – dacă se poate. – să atingă totul, credea numai în faptele care se puteau verifica. Folosind libera investigaţie şi liberul examen, Galileo dezvolta o ştiinţă nouă, care avea drept obiect natura, cu o metodă nouă, observaţia, metoda experimentală.

Acest mare om de ştiinţă al secolului este şi un prozator de scamă. S-a născut în oraşul Turnului înclinat, Pisa, la 15 februarie 1564, în anul şi luna morţii lui Michelangelo.

Şi-a început studiile la Universitatea din Pisa, cu filosofia, medicina, malematicile şi fizica. Foarte curând, deosebita sa înclinare către asemenea studii exacte se manifestă prin descoperirea faimoasei legi a izocronismului pendulului (rezultat al observării oscilării unui candelabru din domul pisan). Observând oscilaţiile acelui candelabru, „*inventă*" – cum scrie un discipol al său, Viviani – „*simpla şi regulata măsurare a timpului*, *cu ajutorul pendulei*, *nemaiob ser vată de altcineva* După o călătorie la Florenţa se reîntoarce la Pisa, devenind celebru prin alte descoperiri, printre care amintim balanţa hidrostatică. Din Turnul înclinat al oraşului a determinat o altă faimoasă lege fizică, a căderii corpurilor. Numit profesor de matematică, şi-a dedicat activitatea în aceşti ani studiului asupra naturii mişcării. Îşi ridică împotrivă pe toţi ceilalţi „filosofi", îndeosebi pentru loviturile pe care le da aristotelismului dominator. E obligat în 1592 să plece din Pisa, acceptând o ofertă din partea Veneţiei, singura oază italiană de relativă libertate. E numit titularul unei catedre din Padova, unde va rămâie 18 ani, din 1592 până în 1610, printre cei mai rodnici ai activităţii sale ştiinţifice. În Padova există un spirit de largă toleranţă, o atitudine laică, de ostilitate împotriva amestecului în treburilo statului ori în ştiinţă, din partea bisericii ori a clericilor.

În 1593 Galileo se serveşte de fenomenul dilatării lichidelor sub impulsul căldurii pentru a construi un termoscop, părinte al termometrului. Inventă o maşină care să ajute la irigaţia câmpurilor, scrie un tratat despre fortificaţii şi un altul despre sferă. Face cercetări şi publică rezultatele în problema magneţilor naturali. În 1606 descoperă compasul geometric şi militar, iar în 1607 este ales membru al academiei della Crusca, pentru meritele sale literare.

În 1609 Galileo reinventă, putem spune, telescopul imaginat iniţial de un olandez. Dar nu acesta este meritul său cel mai mare.

Meritul său incontestabil este acela de a fi îndreptat către cer acel miraculos instrument de investigare şi de a fi citit cu ajutorul acestor extraordinari ochelari ceea ce este scris*: „În uriaşa carte a* universului în cartea sa intitulată II *saggiatoare* (Balanţa), se ridică puternic împotriva aristotelicilor, împotriva dogmelor prestabilite, împotriva acelora care considerau filosofia ca o operă de creaţie literară a talentului şi fanteziei creatoare a unui scriitor. Lucrurile nu stau aşa, scria Galileo polemizând cu iezuitul Sarsi (Grassi): *„Filosofia e scrisă în această uriaşă carte*, *care în mod continuu ne stă deschisă în faţa ochilor* (*vreau să spun universul*), *dar nu se poate înţelege dacă mai întâi nu se învaţă limba şi cunoaşterea caracterelor în care este scris*. Aceste cuvinte minunate sunt în acelaşi timp definiţia magistrală a ştiinţei noi aparţinând epocii moderne, a investigării şi a experiinentalismului.

Cu ajutorul miraculosului său instrument (admirat de dogele Veneţiei, care I-ar fi vrut destinat unor scopuri militare!), Galileo iniţiază seria măreţelor sale descoperiri în domeniul astronomiei, reînnoind şi extinzând cerul lui Ptolemeu şi al bibliei. În felul acesta el a putut studia luna, stelele „fixe", Calea laptelui, descoperind şi 4 noi sateliţi ai lui Jupiter, pe care avea să-i numească *„planetele medicee"*. Rezultatul cercetărilor sale este publicat în lucrarea *Sidereus nuncius* (Mesajul stelelor, lucrare care apărea contemporanilor săi, aşa cum s-a spus, tot atât de minunată ca şi călătoria lui Columb. O dată mai mult, cartea combate făţiş aristotelismul. Filosofia experienţei se poate considera acum ca învingătoare a ultimelor rezistenţe. Nu mai este vorba de ipoteze (ca la Bruno de exemplu), sau de simple raţionamente deductive. Faptele sunt prezente şi vorbesc mai tare – decât biblia ori afirmaţiile aristotelice. Splendidele cuvinte ale lui Galileo definesc mai departe observaţia şi experienţa: *„Numai orbii au nevoie de călăuză*. *Dar cine are ochii frunţii şi ai minţii*, *de ei trebuie să se servească drept călăuză"*.

Miracolul telescopului aduce universul în faţa ochilor noului Columb navigator pe întinderile cosmosului.

Descoperirile telescopului galileian răsturnau cerul ptolemaio al bibliei şi erau o probă strălucită pentru heliocentrismul polonezului Copernic, susţinătorul mişcării planetelor în jurul soarelui. Sistemul era considerat de iezuiţi ca total advers doctrinelor bisericii. Pentru aceasta, Galileo este de două ori acuzat de erezie şi în 1605 este constrâns de marele duce al Florenţei să se ducă la Roma, unde i se

impune, după proces, sub pedeapsa carcerei, abţinerea de a predica sau de a susjitie doctrinele condamnate de biserică. Răspunsul lui Galileo este dat de II *saggialore*, în care cere cu violenţă ca spiritele speculative să se aplece asupra naturii şi observaţiei, şi nu asupra dogmelor transmise de cărţi. El pledează cu hotărâre şi cu o mare vervă în favoarea raporturilor vii şi dialectice cu realitatea, cu multipla varietate a experienţei. El critică procedeele arbitrare ale scolasticii şi teologiei, izolarea lor tradiţională de viaţă, de realitate şi de observaţie. Cartea este o adevărată bijuterie de polemică şi artă dialectică, exprimată cu mari calităţi stilistice, dintre care principale sunt claritatea, precizia, proprietatea termenilor, maxima simplitate.

Maestru al logicii dialectice se demonstrează ca atare şi în *Dialogo dei massimi sistemi* (Dialog asupra marilor sisteme), în care se simte puternica ciocnire între cele două sisteme cosmogonice, freamătul de luptă între tradiţia închistată, care este pe punctul de a fi învinsă, şi între noua ştiinţă, care înaintează biruitoare.

Demonstrând în mod clar superioritatea sistemului copernician, Galileo este obligat să se ducă din nou la Roma, unde, în vârstă de aproape şaptezeci de ani, va fi acuzat şi implicat într-un lung şi dureros proces în faţa tribunalului Inchiziţiei. Însuşi Papa Urban al optulea susţinea că *Dialogul* şi doctrina care îl contura erau primejdioase în gradul cel mai extrem, iar opiniile susţinute în cartea lui Galileo eronate şi contrarii sfintei scripturi.

La 22 iunie 1633, îngenuncheat în faţa tribunalului Inchiziţiei, în aula mănăstirii Minerva, în veşmânt de penitent, Galileo Galilei, după ce suferise „*examenul* riguroasa fost constrâns la actul abjurării: „*Ego*

Galileus Gulilei, *filius quontluni Vincenţi Galilei*, *Florentinus actatis meae annorum 70*, *constituitus personaliter în judicio*… * Şi continua mai departe solemna abjurare a „erorii”.

Putem uşor să înţelegem o dată mai mult atitudinea bisericii, poziţia ei reacţionară perpetuă, după ce citim, în paginile pline de fervoare ale lui Settembrini, portretul acestui bătrân de şaptezeci de ani, acest mare învăţat îngenuncheat în faţa a zece ignoranţi, constrâns să nege ştiinţa. Pronunţată de cardinali, aprobată de Papa, sugerată fără nicio îndoială de iezuiţi, condamnarea lui Galileo nu a fost niciodată revocată; şi astăzi, cu toate explicaţiile bisericii catolice de încercare de conciliere a ştiinţei cu geneza, pământul pentru catolicii credincioşi stă încă nemişcat. (Şi putem să înţelegem mai departe de

ce, după ce a semnat abjurarea, declaruwl că pământul este nemişcat, ar fi pronunţat pe şoptite: „*Eppur şi muove*!" – cuvinte care au rămas nemuritoare ca simbol al neputinţei de a ţine în lanţuri adevărul. În felul acesta, Galileo a fost silit să mărturisească faptul că pământul „*stat et în aeternum stabit*" Iar mai târziu, când trimitea marelui duce al Toscanei unele din lucrările sale asupra ipotezei mişcării pământului, a trebuit să scrie cuvinte care sunt în realitate portretul cel mai precis al secolului de opresiune, cea mai exactă şi emoţionantă condamnare şi acuzare a bisericii, a Contrareformei şi a Consiliului din Trento: „*Pentru că eu ştiu cum trebuie să asculţi şi să crezi în hotărârile superiorilor*, *ca aceia care sunt călăuziţi de mai înalte cunoaşteri*, *la care îngustimea talentului meu nu ajunge prin el însuşi*, *consider această prezentă lucrare*, *care v-o trimit*, *ca şi aceea care este bazată pe mişcarea pământului* () *o consider*, *zic*, *ca o poezie sau ca un vis – şi ca atare s-o primească alteţea* voastră şi în altă parte îşi va denumi cu amară ironie lucrările o himeră, un capriciu matematic.

Dar noi nu putem să vedem în aceste afirmări şi renegări decât o ficţiune voită de marele Galileo, care se ascundea în vălul acestor pseudorenegări pentru a putea servi mai departe adevărul şi realitatea. Nu se poate vorbi de o pierdere a dinamismului, de o slăbire a energiei.

Galileo a fost acela care a sfărâmat cercul tradiţiei scolastice, combătând cu violenţă faimosul „*ipse dixitli*; Galileo a fost acela care a demonstrat cât de valabilă este afirmaţia lui Leonardo da Vinci: „*experienţa nu greşeşte niciodată*, *greşesc doar simţurile noastre*". Galileo este acela care, în *Dialogo sopra i duc massimi sistemi del mondo*, a distrus, a făcut să se prăbuşească în mod definitiv lumea aristotelică, bazată pe contrastul între cer şi pământ.

În felul acesta, pe baza unei clare critici a cunoştinţelor tradiţionale, aristotelice, împotriva autorităţii arbitrare şi dogmatice, se ridica noua ştiinţă, afirmatoare în primul rând a metodei experimentale.

La sfârşitul anului 1633, Galileo se retrage la Arcetri, lângă Florenţa, având lângă el, drept mângâiere, pe fiica sa, nemuritoarea Suor Maria Celeste. Devenit orb

— Ciudat destin pentru omul care descoperise telescopul pentru a arunca priviri pătrunzătoare în macrocosm şi microscopul pentru a scruta microcosmul!

— Galileo nu-şi întrerupo cercetările. Patetică va fi fost întâlnirea într-o cei doi mari orbi ai secolului, când Galileo a fost vizitat la Arcetri de poetul englez, orb şi el, John Milton, autorul *Paradisului pierdut*. Galileo este mereu activ, cu tot chinul provocat de moartea prea timpurie a angelicei sale fiice, Maria Celeste, şi a anilor care devin din ce în ce mai apăsători. Moare la 8 ianuarie 1642, şi va fi şi el îngropat, ca atâţia alţi iluştri italieni, în Panteonul italian, biserica Santa Croce din Florenţa.

Galileo Galilei a edificat un sistem ştiinţific fondat mai ales pe ştiinţele naturii şi pe experienţă.

Aparţinând prin tradiţie încă Renaşterii, Galileo este profund sensibil la bogăţia şi valoarea lumii pământene şi a vieţii. Noua ştiinţă se prezintă pentru el ca o explicaţie a lumii fizice, cunoscând anumite limite în legătură cu lumea spirituală, acordate de împărtăşirea credinţei catolice tradiţionale.

În jurul persoanei lui Galileo a cristalizat legenda lui „*Eppur* şi *niuovea*, cuvinte pe care istoria le refuză. Dar această legendă trăieşte şi va trăi totdeauna, pentru că în acest imaginar protest a vrut să sintetizeze evoluţia inevitabilă, neoprită de niciun absurd decret uman, a ştiinţei. A mai vrut apoi tradiţia populară să sintetizeze strigătul de protest al acelui spirit neîînblânzit, care aspira atât de profund spre libertate, însetat infinit de cunoaştere, chinuit de cumplita ignoranţă a acelor vremuri.

Acesta a fost Galileo Galilei, primul descoperitor al cerurilor, acela care a reabilitat raţiunea de a fi şi numele Italiei în secolul cel mai întunecat al istoriei sale trecute.

În condamnarea lui Galileo, o dată mai mult biserica a arătat cât de departe este de realitate, de viaţă, de ştiinţă. Iar noi putem vedea în opera şi persoana lui Galileo pe acela care a făcut filosofia să coboare în mijlocul naturii, pe acela care a unit experienţa şi cercetarea filosofică. „*Sper* – scria Galileo în prefaţa *Dialogurilor – că din aceste consideraţii lumea va afla că dacă alte naţiuni au navigat mai mult, noi nu am cercetat mai puţin*".

În felul acesta – aşa cum scria şi Settembrini – celelalte naţiuni au navigat şi au colonizat America, Indiile, Noua Olandă, de unde aduceau, prin exploatarea indigenilor, aur, pietre preţioase, arome, plante noi, în timp ce Italia, călăuzită de Galileo, s-a ridicat să cucereas că cerul de unde „*a adus pe părutnt noua lumină a adevărului*.

A fost cel mai vestit poet al vremii, marele maestru al cuvântului, cel mai admirat şi mai imitat de străini (creatorul „marinismului"), a părut ca nu miracol de genialitate contemporanilor, a fost sărbătorit de toţi. A fost considerat ca o mare a doctrinei, ca sufletul poeziei, pasărea plionix a literaţilor, stupoare a muzelor etc. Lope de Vega însuşi îi dedica scrieri şi versuri în care declara că Torquato Tasso a fost numai aurora care anunţa răsăritul soarelui Marino!

Dar Marino a fost profet şi în patria lui, pentru că a fost admirat de G.B. Guarini, Bernardino Baldi, G.B. Strozzi, Gabriello Chiabrera, Ottavio Rinuccini. Fulvio Testi etc. Alessandro Tassoni însuşi ar fi dorit să scrie versuri tot atât de frumoase ca ale lui Marino, Giovanni Botero îl considera ca primul poet al secolului, Guido Bentivoglio îi proclama nemurirea – iar un poet, Tommaso Gaudioşi, îl compara cu un fluviu uriaş echivalent cu marea însăşi:

E chi dârâ nel tuo famoso entrare.

Marino, *al mar de la gentil sirena*, *che în non rechi un nuovo mar nel mare*? *88*

Regele poeziei secolului s-a născut în 1569 la Napoli. Tatăl său, jurisconsultul Giovanni Francesco Marino, I-a orientat desigur către studii juridice, dar şi Marino, ca Petrarca, Boccaccio ori Tasso, prefera să-i citească pe Ariosto sau pe însuşi Tasso, sau să se ducă „*măcar o dată pe săptămână*" să viziteze mormintele apropiate ale lui Virgiliu sau Jacopo Sannazaro. A început curând să scrie versuri şi, printre versurile sale precoce, faimoasă a fost canţona asupra artei „*del ben baciare*" 67. Este închis câteva luni, pentru faptul de a fi ajutat unui prieten să răpească o fată. Eliberat, pleacă la Roma unde ajunge secretarul unui episcop din Aldobrandino. În 1608 este trimis cu o misiune la Curtea din Savoia.

Această curte era un centru de speranţe italiene, iar Carlo Emanuele I era considerat ca italianul care, în acele vremuri de dominaţie spaniolă, „*mângâia** visul unei patrii libere şi independente… Marino devine aci arbitrul intelectual al micii curţi, umplând repede cu numele şi cu faima sa oraşul Torino, *ch îl nome ebbe dai Toro*" 68.

Aci Marino a avut o ceartă cu poetul genovez Gasparo Murtola, secretarul lui Carlo Emanuele, un poet mediocru, care în 482 de sonete – descriindu-şi propriile iubiri – extrăgea imagini şi comparaţii din

lumea peştilor, el însuşi comparându-se cu o sepie!

Invidios pe succesul lui Marino, acest mediocru versificator a scris împotriva napolitanului o *Marineide*, o serie de 31 de sonete injurioase. Marino răspunde cu o *Murtoleide*, scrisă cu mai multă vervă şi talent, iar genovezul furios a tras cu pistolul în napoletan. Aruncat în închisoare, va fi eliberat graţie chiar stăruinţelor lui

Marino. De altfel şi autorul nostru a ajuns la închisoare, nu prea se ştie din ce motive.

Eliberat, părăseşte Torino pentru a pleca la Paris, chemat de Maria de Medicis. La Paris va rămâne mai mulţi ani, gratificat şi plăcut tuturor, admirat şi aplaudat mai cu seamă de către doamnele „preţioase" de la Hotel de Rambouillet, focarul preţiozităţii.

Marino ajungea, de altfel, la Paris când aşa-numitul „italianism" era la apogeul expansiunii sale, când se putea cânta:

Şi vous netes Italien Adieul'espoir de la fortune!

Şi vous netes Italien

Vous n'attraperez jamais ricn! 69

Marino – nu numai italian, ci şi poet – a putut obţine totul: admiraţie, onoruri şi bani.

Între Marino şi reprezentanţii poeziei preţioase franceze se stabileşte un schimb de influenţe reciproce.

Dar până la urmă, după ce tipăreşte în 1623, într-o splendidă ediţie, *Adone*, Marino părăseşte Parisul pentru a se reîntoarce în Italia: „*Iubirea pentru Italia mă trage* (scria Marino) *şi dorinţa de a-mi revedea vechii prieteni mă face să lâncezesc de tristeţe… Cu toate aceste înlesniri care mă reţin în Franţa, eu simt o iubire pentru Italia de necrezut, şi noapte şi zi suspin după patrie*".

A fost primit cu mare entuziasm la Roma, ales principe al umoriştilor, dar primit cu cea mai mare căldură la Napoli, unde a fost sărbătorit ca un rege şi unde avea să şi moară în 1625.

Opera lui Marino a fost vastă şi conţine nenumărate poezii lirice, poeme sacre şi profane, idile, epistole, proză etc. Trebuie să arătăm că, cetit cu atenţie, se poate descoperi un Marino satiric, lucid cercetător şi scrutător al moravurilor societăţii în *Epistolarul* său. Cu o privire foarte ascuţită, Marino a putut pătrunde poleiala elegantă pentru a descoperi frivolitatea, pentru a sublinia „*bizarele* obiceiuri Nu s-a lăsat înşelat de aparenţe. El a ştiut să caute şi să descrie ceea ce se ascundea „sub văl". Descrie în felul acesta şi ironizează, de exemplu, cu deosebită

vervă moda de a se farda ostentativ a pariziencelor. Îşi bate joc într-o manieră într-adevăr magistrală de îmbrăcămintea ciudată a femeilor, de obiceiul de a merge mascat, de a se săruta în stradă, de a-şi lua nume păstoreşti etc.

Dar mai interesantă şi mai înaintată este atitudinea lui Marino când îi ridiculizează pe aristocraţi, pe aşa-zişii gentilomi, care *„au obiceiul să umble mereu ţâfnoşi şi împintenaţi şi folosesc ciorapi stacojii… iar în rest atât ele colorat încât par paleta unui pictor… şi poartă pe cap… un alt cap fals din părul* altcuivaexistă şi trăsături de autoironie, atunci când Marino declară că el însuşi era obligat să urmeze moda de a purta *„gulere construite cu arhitectură dorică şi care au contraforturi şi bastioane jur-împrejur* (…) *aşa încât trebuie să fii seama că ai capul într-un lighean de porţelan şi să fii gâtul mereu ţeapăn, de parcă ar fi de stuc* (…) *că poartă o pălărie atât de mare că ar putea fine umbră Maroculuі1 1* etc.

Culegerea poeziilor lui Marino este intitulată *Lira* şi are ca notă dominantă erotismul, iubirea senzuală, neintelectuală şi nefilozofică, ca aceea a tuturor imitatorilor lui Francesco Petrarca. Poezia este superficială, sentimentele nu sunt profunde, dezvoltarea psihologică nu este nici surprinsă, nici descrisă. Există o stare artificială a fanteziei încălzite, o trecere rapidă de la o idee la alta, comparaţii şi metafore neobişnuite, antiteze extravagante. Marino se dovedeşte, în lirica sa, a fi un virtuos al erotismului, care a învăţat multe de la maestrul său Ovidiu. De altminteri, Marino îşi mărturiseşte clar tendinţa către poezia erotică, imposibilitatea de a atinge şi trata alte subiecte:

Tempera la centru e per cantar gl'onori Di Marte aho taior lo stile ei *cârmi*;

Ma în van la tenlo, che impossibil parmi Ch'el la giammai risuoni altro cliamori.70

O altă carte a sa, *Sampogna* (Cimpoiul), conţine idile pastorale, mitologice, în care descrie miturile şi metamorfozele lui Orfeu, Arianna, Dafne, Proserpina etc., cu lux prolix de detalii şi mărunţişuri.

Idilelo pastorale stau sub semnul unei voluptăţi universale.

Există în aceste versuri ale lui Giambatlista Marino frumuseţi fragmentare, lungi şi ingenioase descrieri, reflectări măiestrite uneori ale senzaţiilor iubirii şi plăcerii. Limbajul este supraîncărcat, figurativ ca supraabundentă de imagini, de culori şi de sunete care pot uimi.

Marino dă dovadă de o imaginaţie copioasă, de uşurinţă de

concepţie, de muzicalitate, dar şi de lipsă de profunzime de concepţie şi sentimente.

Dar e drept să amintim aici de versurile lui Marino, intitulate *la galleria*, expresia sinceră a entuziasmului său pentru marile spirite care aparţineau anticiiităţii, sau chiar şi epocii sale contemporane. El încearcă să le ofere secolului său decadent ca demne modele de urmat.

Mai este drept să amintim şi de filonul patriotic, care pătrunde poezia mariniană. Simţim ceva grav în această poezie. În versurile care descriu asemenea stări, sentimente şi dragoste de patrie, lipsesc metaforele ciudate, umpluturile. Îndeosebi iubirea sa pentru Napoli, şi mai ales pentru Roma, este deplânsă de el în mai multe sonete, care descriu soarta mizerabilă a celor două oraşe. Tot lui trebuie să-i atribuim, şi fără nicio îndoială, faimosul *Pianto d'Italia* (Plânsul Italiei), dedicat lui Carlo Emanuele. Italia apare în vis poetului descriindu-i toate relele pe care le suferă din cauza spaniolilor, declarând că aşteaptă răzbunarea atâtor ultragii pe care le-a primit de la nemiloşii asupritori.

Aceeaşi idee este reluată într-o altă canţonă, *Italia paria a Venezia* (Italia vorbeşte Veneţiei), sau într-o lungă serie de sonete, care exaltă războaiele întreprinse pentru scuturarea jugului străin. Nu trebuie să uităm în acelaşi timp că Giambattista Marino a îndrăznit să scrie împotriva înrobirii, împotriva vieţii la curţile celor mari, curţi pe care el le compară cu monştrii: „*Con nrrecchie di Mida e man di Cacco*" 71, asemănători aceşti monştri la chip cu „*Gianno biforme*, *alia cresta Priapo*, *al ventre Bacco con gola di lupo*, *ortigli d'arma*, *voce di iena*" 72 etc., iar în cel de al nouălea cânt al poemului va exclama:

Vidi la Corte e nella Corte vidi Promesse lunghe e guiderdoni avari...73

*

Ce este lungul poem mitologic *Adone*, care în douăzeci de cânturi de cinci mii de octave povesteşte iubirea lui Venus şi a acelui minunat tânăr, numit Adonis?

În prefaţa care întovărăşea prima ediţie, tipărită cum se ştie la Paris, scriitorul francez Chapelain afirma că *Adone* este poemul păcii, în timp ce toate celelalte poeme epice cântau armele şi războaiele. Iar sentimentul predominant al acestui poem de pace este iubirea, voluptatea. Putem să vorbim fără îndoială despre voluptate în acest poem, pentru că în povestirea principală triumfă iubirea împreună cu

Venus. Putem să spunem cu Chapelain că *Andone* este „*un poeme de paix11*, pentru că autorul, în nenumărate episoade, a ştiut să se comporte în aşa fel ca să nu ofenseze „*nicio fracţiune politică*, *să fie tot aşa de bine primit de viceregele Napolului*, *de ducii de Savoia*, *de regii Franţei sau de curia romană şi*, *în lupta secretă care agită conştiinţele la sfârşitul secolului al XVI-lea şi întreg secolul al XVII-lea*, *el a preferat să se rânduiască de partea celor paşnici*, *care se preocupau numai de cultul frumuseţii*…”

Marile probleme care se agitau, şi pentru care Giordano Bruno îşi pierduse viaţa pe rug, nu I-au frământat pe poetul „*garrulo*” (ciripitor), care în mijlocul tulburărilor a preferat să înalţe imnuri plăcerii şi bucuriei.

Cine ar vrea să-şi facă o idee din opera lui Marino, despre ceea ce era condiţia sufletului italian contemporan, ar trebui să creadă că totul era vesel, calm, şi că italienii nu se gândeau la altceva decât să se bucure de existenţă, că nu existau drame ale conştiinţei, contraste şi contradicţii ale ideilor şi gândirii. În realitate, „*ficţiunea estetică masca dureroasa realitatea*.

Pacea despre care vorbea Chapelain în Italia nu era în realitate în seicento decât o profundă servitute, iar Marino a ales calea uitării acestei servituţi în plăceri, şi nu a activităţii împotriva ei. Din acest punct de vedere, *Adone* reprezintă un moment foarte caracteristic al artei italiene decadente din aceasta epocă a dominaţiei spaniole şi a iezuiţilor.

Poeme mitologice mai fuseseră scrise în Italia în aceste vremuri, şi chiar asupra acestui subiect – *Adonis*

— Mitul e cunoscut. Concepţia, pasiunea în poemele lui Marino, ca şi în celelalte, sunt reci personificări; iubirea, arta, natura – tot atâtea figuri alegorice, cărora le lipsesc semnificaţia şi profunzimea artistică.

Este un poem schematic, la care se adaugă anumite episoade ingenioase pentru adulaţia literară obişnuită, adresată unor familii princiare italiene sau curţii franceze, ca în ultimul cânt intitulat *Gli speltacoli* (Spectacolele). Pentru a celebra ceremoniile închinate morţii lui Adonis au loc jocuri, la care participă tineri veniţi din toate părţile lumii. În ultima zi se prezintă la întrecere o ceată de cavaleri, în care sunt reprezentate cele mai de seamă familii ale Italiei: Farnesi, Colonna, Orsini, Carafa, trei principi ai casei de Savoia şi în sfârşit o

pereche (cavalerul leului şi cel al crinului), un francez şi un spaniol – care luptă unul împotriva altuia. Cavalerul leului e în realitate o femeie, iar celălalt un tânăr; până la urmă cei doi încheie pace iar Venus îi căsătoreşte. Aluzia este clară, directă, la adresa războaielor dintre Franţa şi Austria şi căsătoriile care au fost încheiate între cele două dinastii.

O mai mare importanţă o are în *Adone* partea de poezie pe care am putea-o numi de nuanţă ştiinţifică, când, de exemplu, se vorbeşte despre cele cinci simţuri, simbolizate de cinci splendide grădini, când se încearcă să se explice natura cerurilor, mişcarea aparentă a Soare-mi sau petele lunare. Se simte fără îndoială suflul ştiinţei noi, contemporaneitatea lui Galileo Galilei.

În acest poem nu există în realitate niciun personaj realizat artistic, demn să reţină atenţia, nu există nicio situaţie dramatică sau lirică de oarecare valoare.

Viaţa este alegorizată toată, în contraste exterioare, în aparenţe.

Miile de versuri ale poemului sunt încărcate de reminiscenţe din toţi autorii antichităţii, latini şi greci, şi niciun suflu al realităţii nu agită calmul liric al lui Marino.

Cu toate lungile şi ingenioasele descrieri, nu există în *Adone* un profund sentiment al naturii. Există doar combinaţii abstracte, care falsifică formele naturale şi creează altele noi, care nu aparţin naturii, vieţii reale.

Poetica lui Giambattista Marino a fost sintetizată de el însuşi în faimoasa epistolă pe care a adresat-o lui Claudio Achillini şi în care declara:

E del poeta il fin la maraviglia
Parlo dell'eccellente e non del goffo;
Chi non să far stupir, vadă alia striglia! 7*

În felul acesta Marino putea mărturisi că are în faţă un maculator în care înscrisese tot ce găsise mai de mirare în poeţii greci, latini, italieni şi chiar spanioli. Poezia lui Marino nu este acţiune, nici măcar naraţiune, este, aşa cum s-a mai scris, spectacol vocalizat, descriere cu tendinţe lirice, cu imagini lustruite, cu sonoritate extremă de fraze şi cadenţe. Idealul său este idilicul, convenţionalul, o viaţă placidă, pătrunsă de mitologie şi alegorism. Senzualitatea este nota cea mai dinamică a versurilor sale.

În altă scriere a sa, intitulată *Le dicerie* (Convorbiri despre

pictură, despre muzică etc.), Marino ne face cunoscute teoriile sale artistice, caracterizându-şi în felul acesta poetica; trebuie ca fiecare discurs sau lucrare literară să conţină o singură metaforă, care să fie însă nouă, originală mai ales în ciudăţenia invenţiunii, prin vioiciunea stilului.

Vorbirea metaforică (să nu uităm postulatul său fundamental: „*E del poeta il fin la maraviglia*) corespunde unui barochism artistic tipic secentist, ducând la crearea unor versuri eteroclite ca:

zappo fonda, *arc* îl *sasso e mieto* îl *vento*.75

Acest artifex al imaginaţiei şi al fanteziei debordante în invenţiunea metaforică a făcut şcoală: *Adone* e ca o mină de metafore, de similitudini şi imagini strălucitoare şi căutate. *Adone* este un exemplu tipic de artă formală, care nu a fost creată pentru a fi divulgate idei, pentru a reflecta contemporaneitatea, pentru a construi tipuri sau caractere profund umane. În realitate, personajele sale sunt figuri fără viaţă, „*ombre e non persone salde*", eroi ai unor fabule mirifice, schematici prin excelenţă.

Le „*vivezzeli*, „*i concetti*", antitezele, abuzul de mitologice, imitaţia, căutarea cu orice preţ a noului şi a originalităţii stranii a expresiei sunt canoanele artei sale. „*Poeţii* – scrie Giambattista Marino – *care dictează versuri fără acele imagini scăpărătoare fabrică cadavre şi nu poezie şi sunt demni mai degrabă de titlul de ciocli ai Parnasului decât de lebădă a lui Ipocrene*. *u* Tot el declara mai departe că poezia e cu atât mai nobilă, cu cât imită mai mult. O altă caracteristică a artei lui Marino este aşa-numitul „*concettismo*", care constă în a trage concluzii logice dintr-o imagine şi efecte cât mai surprinzătoare. Iată o exemplificare într-adevăr edificatoare: „*Uamata şi guarda nello speechio*? *Ella's innamora di se medesima e diventa essa stessa rivale del poeta*! *Agita un ventaglio di bianche piume*? *Raffredda e gela gli spessi sospiri delvamante*. *Spira zeffiro*? *Felice*, se *ai raggi ardenţi della bella*, *non's incendia* e *distrugge*. *Una cognolina se la avvicina*. *Fugga*, *fugga la meschina*, *perche*, *gettando essa strali dagli ochii*, *la ucciderebbe*. *A Fiii mentre pesca nel mare*, *şi sciolgono le treceia*. *I pesci accorron*, *e poiche's impigliano fra i biondi capelli*, *esclamano*: *Dolce e morir fra şi pompose reti*. „7S

Marinismul a avut foarte mulţi imitatori şi urmaşi fideli. Şi amintim, încă o dată, că în acelaşi timp au existat în Franţa preţiozismul, în Anglia eufuismul (de la Eupliues, personaj central al

unui faimos roman al lui John Lviv) şi în Spania gongorismul, după numele scriitorului Luigi de Argote y Gongora.

Luigi Settembrini, definind marinismul ca un mod de a scrie straniu, umflat, fals, găseşte drept cauză a unei asemenea literaturi corupţia bunului-gust, provocată de către cei care falsificaseră conştiinţele, iezuiţii. În realitate, acest mod de a scrie – declara Settembrini – ar trebui să se numească nu marinism, ci iezuitism.

Iar sinteza lui de Sanctis este într-adevăr magistrală: „*Un ideal frivol şi convenţional, niciun sens al vieţii reale, un maşinism gol, un repertoriu uzat, în niciun raport cu societatea, o absolută trândăvie internă, o exaltare Hricq Iq, rece, un materialism grosolan sub un văl bisericesc, locul comun afirmat, cu ostentaţie, ca originalitate, frivolitatea sub forme pompoase şi solemne… cuvântul izolat de idee şi devenit goală sonoritate – acestea sunt caracteristici comune tuturor poeţilor decadenţei, în afară de diferenţa dată de talent*. „Din fericire, această „diferenţă44 se simte şi la Marino.

Poeţi satirici în seicento: Alessandro Tassoni, Francesco Bracciolini, Salvator Rosa.

Italia în seicento nu fusese redusă la un nou ev mediu, cu toate că poporul italian se afla sub dominaţia atât de apăsătoare a străinilor şi a propriilor exploatatori. În secolul acesta, inchizitorial şi ipocrit, în care activitatea stagnează, în care se trăieşte mai ales din trecut, literatura se imobilizase în unele forme fixe şi mecanice. Cu toate acestea literatura italiană era foarte populară în întreaga Europă, aşa cum fusese, de exemplu, în evul mediu cea provenţală. În acelaşi timp, literatura italiană nu avea conştiinţa decadenţei sale, nicio altă literatura nu-i contesta supremaţia, iar reprezentanţii celorlalte literaturi căutau de multe ori modele în scriitorii italieni şi în subiectele lor. (Să ne amintim numai de Matteo Maria Bandello, La Commedia dell'arte, Giambattista Marino etc.)

În Italia în care raţiunea, gândirea erau suprimate, se dezvolta prin contrast zborul imaginaţiei, al fanteziei, care pe plan literar s-a manifestat prin cântarea trecutului, prin jocul artificial şi strălucitor al milioanelor de metafore ale lui Marino.

Scriitorii secolului – care nu aduc ecouri profunde, ci numai exterioare, ale vieţii şi timpurilor – îşi fac iluzia că ei creează, că reînnoiesc literatura modificând formele. Eroare estetică fundamentală.

Toţi căutau noutatea în seicento în formă pentru că aveau conştiinţa că se află în faţa unei literaturi cu un repertoriu tematic invariabil, îndeosebi subiecte epioe sau mitologice, pe care în curând le vor ridiculiza la *secchia rapita* (Găleata furată) a lui Alessandro Tassoni sau *Lo schema degli Dei* (Dispreţul zeilor) al lui Francesco Bracciolini.

Corupţia papală, a întregului cler, incapacitatea nobilimii de a realiza unitatea Italiei, viaţa descompusă a curţilor fac să apară mai evidente viciile şi stările ridicole, oferind deci o mai abundentă materie pentru exercitarea poeziei satirice. Şi în seicento, într-adevăr, găsim mulţi poeţi satirici. Dintre ei cel mai de seamă va rămâne, desigur, Alessandro Tassoni.

Trebuie să ni-l imaginăm pe Tassoni în acele vremuri întunecate, luminate numai de flăcările rugurilor, trebuie să ni-l imaginăm *„în întregime închis în el şi suspectat de Roma şi de Spania"*, pentru a putea înţelege la *secchia rapita*, operă de artă comică, care închide şi acoperă amărăciunea acelor triste timpuri.

Alessandro Tassoni a fost unul dintre cele mai neliniştite spirite ale vremii sale. Un neconformist, un revoltat împotriva actelor de autoritate, iubind noutatea, plin de contradicţii.

S-a născut la Moderni (oraş suspectat de catolici pentru liberalismul său religios), la 28 septembrie 1565.

Şi-a început studiile la Bologna, le-a continuat la Ferrara, a mai colidant şi pe la alte universităţi sau academii italiene, pentru a se stabili la Roma, în serviciul cardinalului Ascanio Colonna. Acesta I-a luat cu el într-o călătorie în Spania, unde au rămas mai mult de doi ani. Aci Tassoni şi-a putut alimenta şi mai mult ura sa împotriva curţilor şi a dominaţiei străine. Adversar înverşunat al spaniolilor, atât de bine cunoscuţi de el, invoca, ca şi Machiavelli, un principe *„care să elibereze şi să unifice patria"*.

Pentru aceasta, ca atâţia alţi patrioţi, şi-a îndreptat ochii şi inima spre Carlo Emanuele di Savoia, salutând apelul pe care acesta îl lansase în 1613, cerând sprijin pentru un război de independenţa împotriva Spaniei.

Alessandro Tassoni se întoarce din nou la Modena, unde va trăi în amărăciune ultimii ani ai vieţii, găsindu-şi mângâierea numai în studiu. Aci va muri în anul 1635.

Aşa cum s-a mai afirmat, Alessandro Tassoni poate să fie

considerat un revoltat împotriva secolului său, dar – neputând să-i învingă şi să-i demaşte direct – a ales calea râsului, a satirei.

Om liber în mijlocul unei epoci de servitute şi corupţiuiie, Tassoni se află printre puţinii care au ştiut să gândească cu propriul cap. Îndeosebi el a ştiut să nu fie un adulator, ci un independent. Iată, de exemplu, cuvintele pe care le scrio în loc de prefaţă (*Vicededicatoria*) la lucrarea sa *Consiclerazioni sul Petrarca*: „*Dedicaţiile nefructuoase, pentru a nu spune linguşiri, care se obişnuiesc de către unii azi, le las celor care vor să le facă. Rău ori bine, cum am să spun, să nu nul protejeze nimeni, pentru că minciuna nu merită, iar adevărul nu are nevoie. Şi dacă umbra personajelor mari ascunde prostiile autorilor, cine crede asta să se bucure*".

Alessandro Tassoni a fost un critic foarte ascuţit. În *Considerazioni sopra le* «*Rime*» *del Petrarca* (Consideraţii asupra *Rimelor* lui Petrarca), scrisă la reîntoarcerea sa din Spania în 1602, biciuieşte cu vigoare petrarchismul, distingând, cu mare precizie artistică şi fineţe de discernământ, valoarea artistică a marelui poet trecentist de artificialul servililor săi imitatori. Observaţiile critice ale lui Tassoni stau sub semnul unui profund umanism, sunt bogate în citate erudite şi aruncă un val de ridicul imens asupra literaturii false şi convenţionale a petrarchiştilor. Aceste *Consideraţii* sunt în realitate o viguroasă şi sănătoasă reacţie împotriva întregii literaturi, falsă şi convenţională, a secentismului.

Cele zece cărţi ale lucrării *Pensieri diverşi* (Gânduri diverse) a lui Tassoni tratează într-un stil liber, antiaristotelic, subiecte de literatură, ştiinţă, filosofie, arătând o mare îndrăzneală a gândirii, aspiraţie către sublinierea originalităţii şi noutăţii artistice. Uneori, foarte rareori, găsim şi unele anumite subiecte ridicole, dar care aveau o anumită importanţă în secolul respectiv, ca, de exemplu, motivele pentru care femeile se nasc fără barbă. Găsim un ciudat amestec în aceste *Pensieri diverşi*. O mare importanţă o are cartea a zecea, în care este pusă şi discutată cu rară vigoare intelectuală problema superiorităţii sau inferiorităţii spiritelor moderne faţă de cele ale antichităţii.

Alessandro Tassoni îl critica chiar pe Homer, voind să demonstreze că modernii sunt sau vor deveni superiori anticilor în toate sectoarele activităţii spirituale: dialectica, filosofia, morala, politica, arta războiului, istoria, poezia etc. El pleda în acelaşi timp pentru oglindirea realistă a contemporaneităţii în operele literare,

condamnând imitaţia trecutului.

Problema aceasta a superiorităţii modernilor faţă de antici va fi reluată, agitată şi aprofundată, în diverse moduri, de foarte mulţi gânditori, îndeosebi francezi (să ne amintim de faimoasa „*Querelle des anciens et des modernesu* 77).

Tot lui Alessandro Tassoni îi aparţin cele două *Filipice* (titlul este luat de la *Filipicele* oratorului grec Demostene, pronunţate împotriva regelui Filip al Macedoniei). Noul Demostene italian le-a scris împotriva spaniolilor. Cele trei războaie, pe care le-a purtat Carlo Emanuele între anii 1614 – 1626, au generat şi o serie de scrieri politice. Printre ele se înscriu la loc de frunte cele două *Filipice* (1615) ale lui Alessandro Tassoni, cu toate că acesta le neagă formal paternitatea. Aceste două *Filipice* sunt un puternic strigăt de ură şi de luptă împotriva opresiunii acelor vremuri de tenebre şi de tiranie. Elocvenţa lor are într-adevăr impetuozitatea năvalnică a unui torent, fiind inspirate nu numai de ura împotriva străinului dominator, spaniolul, dar şi de o dragoste arzătoare de patrie.

Alessandro Tassoni mai este şi autorul unei serii de sonete satirice, în care biciuieşte fără nicio milă „*oameni şi lucruri de orice fel*, *principi şi miniştri*, *bogaţi şi avari*, *literaţi şi rude*, *chiar şi cetăţi întregi*”.

În felul acesta, Alessandro Tassoni a ştiut să se ridice deasupra secolului său, să-i cunoască bine, să-i domine, să-i satirizeze – şi de aceea poemul său major, *La secchia rapita*, care pare numai o glumă, este în realitate „*un teribil protest*”.

În poemul său eroicomic (să ne amintim şi de celelalte principale creaţii ale genului, *Batrachomyomachia* lui Homer, *Le lutrin* [Strana] a lui Boileau şi capodopera

— Credem noi – a epopeii eroicomice, *Ţiganiada* lui Ion Budai Deleanu), Alessandro Tassoni povesteşte un episod care nu a fost legendar, oglindind rivalităţile comunale din secolul al XIV-lea, exprimate printr-o luptă care are loc între modenezi şi bolognezi.

Pretextul poate să fie considerat ridicol: este vorba de răpirea, de furtul unei găleţi, al unei ciuture de leinn de la un puţ bolognez într-o incursiune îndrăzneaţă a modenezilor. Urmează după aceea un teribil război, la care participă şi oameni şi zei şi pe care Alessandro Tassoni, cu anacronisme foarte bufe, îl leagă de luptele purtate de Re Enzo, de Ezzelino da Romano etc. Sunt numeroase, în acelaşi timp, situaţiile şi personajele prinse în trăsături puternice de comic şi

satirizate cu o ascuţită vervă.

Credem că la originea scrierii epopeii eroicomice, *La secchia rapita*, stă ca fundament puternica ură a poetului împotriva aristocraţiei trândave şi orgolioase, sintetizată şi exprimată prin contele Alessandro Brusantini. Tassoni îl va nemuri în capodopera sa prin figura demnă de dispreţuit a contelui de Culagna, reprezentându-l ca un laş şi un fanfaron militar: „*… care în afară de primejdii era un Sacripante, dar în primejdie un iepure*".

Dar trebuie să vedem în acelaşi timp în geneza operei lui Tassoni o altă, desăvârşit realizată artistic, încercare a neconformistului Alessandro Tassoni de a se revolta împotriva secolului său, împotriva maniei epopeilor cavalereşti şi, mai ales, tendinţa de a satiriza, cu ajutorul anacronismelor, societatea contemporană.

Fundamentul poemului este într-adevăr istoric, pentru că furtul găleţii a avut în mod real loc în anul 1325, într-o flit finire armată la Zappalino (în la *secchia rapita*, bătălia de la Fossalta). Şi toate aceste mari fapte de arme şi bătălii purtate în jurul unui pretext de atât de minoră importanţa, cum e furtul unei găleţi, au loc în arta scriitorului tocmai pentru a reliefa şi mai puternic comicul. O explicaţie clară o dă însuşi Tassoni, într-un avertisment la cel de-al IX-lea cânt, în care scrie: „*… pare că ar fi puţin comic, dar în realitate totul este comic; şi asta provine din artificiul folosit de poet de a ţine suspendaţi ascultătorii până la sfârşit, cină după atâta aşteptare a unui lucru grav şi serios totul sfârşeşte în ridicol*" *1*.

Dar preludiul poemului, care anunţă subiectul, arată amărăciunea poetului-cetăţean, generată de discordiile care existau între oraşele italiene, comparate cu tot atâtea „*disciolte poledre*":

E liete, în cambio di recaric aiuto.
Le italiclie cilla del suo periglio.
Ruzzavano tra lor non alinmenlo
Che disciolle poledre a calci e a dento. n

În anul 1248, bolognezii guelfi îi asaltează pe neaşteptate pe modenezii ghibelini. Conducătorul oraşului, îl Potă, coboară în piaţă, cheamă oamenii şi respinge asaltul; dar sute de modenezi intră în Bologna, fură o găleată de la o fântână, o poartă în triumf la Modena şi o închid în tumul cel mare al cetăţii. Bolognezii trimit ambasadori să ceară găleata, modenezii refuză, şi în felul acesta începe un lung şi

aspru război. La lupte iau parte oameni şi zei – care sunt ridiculizaţi mai ales în capitolul dedicat faimosului lor Consiliu, capodoperă de satiră şi comicitate, cu trăsături puternic anticlericale. Regele Enzo, urmând sfatul Venerei, vine în Italia. Toate cetăţile Italiei, chiar şi cele mai mici sătuleţe, iau armele şi se avântă în bătălie. (Aluzia la divizarea politică a Italiei este de o vie actualitate.) Printre cei mai „valoroşi" cavaleri se afla contele de Culagna. El este, după părerea noastră, cel mai tipic reprezentant al viciilor şi defectelor aristocraţiei feudale, biciuită cu cele mai nete accente satirice de către Tassoni.

Într-o mare bătălie, regele Enzo este făcut prizonier. Are loc un armistiţiu, în timpul căruia se tratează schimbul de prizonieri, dar modenezii nu vor să dea găleata, iar bolognezii pe rege! Un rege este echivalent cu o găleată; fără îndoială că ironia nu putea atinge accente mai sarcastice. Până la urmă tratativele duc la încheierea păcii, fiecare cetate rămânând în posesia respectivei capturi. În felul acesta găleata furată a rămas în turnul Modenei, iar regele (ca un simbol al libertăţii comunale) în închisoare.

O trăsătură fundamentală a comicului în la *secchia rapita* o formează anacronismul manifest, atât în acţiuni, cât şi în situaţii şi personaje.

Un alt mod caracteristic comicului lui Alessandro Tassoni este acela, burlesc, de a pune în contrast părţile serioase, solemne, ale poemului cu elementele ridicole, din acest contrast ţâşnind, ca dintr-un alt izvor, comicul. De altfel, autorul însuşi declară că fundamentalul caracter, intenţia, tendenţiozitatea poemului său, constă în *„a amesteca picantul şi ridicolul cu lucrurile grave şi severe1 1*. În acest contrast poate fi găsită noutatea, originalitatea sa. Autodefinirile şi caracterizările acestea ale autorului sunt foarte preţioase, Alessandro Ţaşşoni, critic foarte ascuţit şi lucid – aşa cum l-am văzut în *Considerazioni* asupra lui Petrarca sau în *Pensieri diverşi* – cunoştea foarte bine caracteristicile şi originalitatea, specificul poemului său, *La secchia rapita*. Iată, de exemplu, constatarea sa precisă în declaraţia că şi alţi versificatori toscani amestecaseră glumele cu lucrurile serioase, ca Bemi sau Puici, dar că el, Alessandro Tassoni, spre deosebire de aceia a construit un poem *„nou şi după regulile artei, descriind în versuri adecvate la subiect o singură acţiune, parte eroică şi parte civilă, în întregime bazată pe istoria cunoscută prin faimă" 1*, în aşa fel încât poemului nu-i lipseşte nimic pentru a fi în

acelaşi timp un poem grav, dar şi un poem burlesc.

S-au înşelat, scrie mai departe Alessandro Tassoni, aceia care au crezut că pot să facă acelaşi lucru: „*a cânta o materie în întregime burlescă în versuri grave, sau o materie în întregime gravă în versuri burleşti*”. Aşadar – o perfectă concordanţă între fond şi formă. Alessandro Tassoni îşi judeca poemul ca naţional, istoric şi realist, considerându-l „*în afară şi departe de nedeterminările fantastice, capricioase, adesea neverosimile ale legendei; după cum, prin partea serioasă, coboară – de altminteri*

— *Din abstracţiunile vertiginoase ale ultimelor poeme comice, cu toate că este realist, prin istoricitatea subiectului şi prin anumite exigenţe de regularitate, de structură organică şi măsurată în compoziţia poemului…*”

O altă caracteristică a poemului eroicomic la *secchia rapita* este puternicul său realism, împins uneori până la cel mai crud naturalism, puternicul contrast artistic între conţinut şi naturalismul violent. Numeroasele personaje ale poemului, zugrăvite cu mare artă, sunt de multe ori portretizate în realitatea cea mai actuală şi apropiată scriitorului. Aşa a rămas nemuritor faimosul conto de Culagna, chintesenţa laşităţii:

…Cavalier bravo e galante, filosofo, poeta e bacchettone, eh era fuor de-perigli un Sacripante mă noi perigli un pezzo di polmone.

*Spesso ammazzato avea qualche gigante, e şi scorpia poi cliera un cappone.*79

Alessandro Tassoni, aşa cum o făcuseră şi alţi reprezentanţi ai realismului literaturii italiene din acele vremuri, ca Luigi Puici, Ludovico Ariosto, Teofilo Folengo (sau Cervantes în Spania), îşi bate joc, îi ridiculizează pe poeţii care cântau, în mod serios şi grav, faptele cavalerilor rătăcitori, îşi bate joc cu violenţă de falşii eruditi, pedanţi în realitate, şi de mitologia lor, îi ţintuieşte la stâlpul infamiei şi pe lingvişti, puriştii care în academia della Crusca edictau asupra cuvintelor de înne de a intra în literatură. Splendidă, de o vervă îndrăcită, este pastişa pe care o face Alessandro Tassoni dorinţei cruscanţilor de a toscaniza cu orice preţ vocabularul, lexicul pe care poeţii ar avea voie să-i folosească în creaţiile lor literare. Iată-l, deci, pe faimosul conte de Culagna, care voind să cucerească inima frumoasei Renopia:

*S-affaticava a trovar voci elette Di quelle che*i *Toscani chiaman*

pretti O, *dicea*, *bella delvuniverso*.

Ben meritata ho vostra benianza.

Che îl *prode cavalier cadde riverso*.

E pierde Vamorosa e la burbanza.80

În realitate, vorbind de Modena şi de Bologna, Alessandro Tassoni ţintea pe contemporanii săi şi actualitatea. Această observaţie putea să fie făcută şi de Giosue Carducci: „*Oamenii secolului al XVII-lea*, *puşi să acţioneze asemenea celor din secolul al XIII-lea*, *şi cei din al XIII-lea gândind şi vorbind în maniera secolului al XVII-lea*; *şi aluziile la poeţii*, *academicienii*, *comentatorii*, *principii*, *prelaţii şi papii contemporani*…" Şi lui Ugo Foscolo i s-a părut că, dacă Tassoni aruncă ridicolul asupra obiceiurilor, asupra ideilor sau opiniilor vreunora, în realitate el ţinteşte la subiecte mai înalte. Tassoni, în realitate – afirma Foscolo – detesta pe străinii invadatori şi dorea mai cu seamă să prezinte o pictură vie a mizeriilor generate de războaiele civile şi de discordiile interne ale italienilor.

Alessandro Tassoni îi prezintă pe oameni aşa cum sunt în realitate, cu slăbiciunile lor, cu nevoile lor. Burghezii se prezintă în special în felul acesta, de exemplu, în faimosul episod descris în cântul I al poemului, când la auzul sunetului clopotului cel mare al Modenei:

Diedesi à l'arme e chi balzd le scale.

Chi corse alia finestra e chi al pitale…81

Chiar şi zeii lui Tassoni au dimensiunile oamenilor, poftele şi nevoile lor.

Alessandro Tassoni a făcut o ascuţită satiră a obiceiurilor, a oamenilor şi a societăţii din seicento. Şi el a avut şi marele merit politic de a lua drept subiect un război între două cetăţi italiene, pentru a demonstra marile pagube pe care le pot aduce luptele intestine. Patriotismul, pe care l-am descoperit în *Filipice*, îl găsim prezent şi în la *secchia rapita*.

Iată, pentru ilustrare, faimosul portret al regelui Spaniei, în octavele care constituie preludiul consiliului zeilor:

Di celeste pittura e di gioielli.

D'oro e di perle i quadri crano ornaţi.

Duc sovra porte d'agaţa i piu belii Fur da la Musa mia notaţi.

*Ne vuno intorno a un campo di bacelli Eran duc grandi exe*rciţi *attendaţi*.

E în mezzo un tal piccin grosso di coppa Dava îl *fuoco à la barba a*

un re di stoppa.

Un Cesare pe *Valtro aver părea* la *semplice camicia în su la pelle*;

E sopra un seggio imperial şi şedea Con la beretta quadra ele *pianelle*.

Mă duc ragazzi che di dietro avea Gli attacavano al eul le zaganelle; (

Ed egli con la man sopra un tappeto Diceva la corona e stava cheto. 82

Aşadar, poemul este străbătut de la primul la ultimul vers de o ură sălbatică împotriva străinului şi de puternica dorinţă de a-l alunga. În realitate, Alessandro Tassoni nu voia să-i distreze pe contemporanii săi, ci îşi alegea un asemenea subiect, ca acela din *la secchia rapita*, pentru a-şi putea ascunde mai bine intenţia, pentru a putea izbi mai bine. În felul acesta, sufletul rebel al lui Tassoni a putut să-şi găsească în artă o mângâiere, dar a făcut din arta sa şi o armă de luptă.

Critica burgheză a judecat la *secchia rapita* ca un poem burlesc, care şi-a îndreptat critica numai asupra morţilor cu patru secole mai înainte, cu idei şi obiceiuri considerate dispărute. Ei n-au văzut, sau mai bine zis n-au vrut să vadă, în la *secchia rapita* actualitatea sa atât de vie. N-au ştiut, sau n-au vrut, să caute sub vălul anacronismelor, aruncat voit de autor, la adăpostul căruia el a izbutit să spună toate adevărurile pe care le dorea, să le arunce în faţa secolului său decadent. Critica burgheză a văzut, cel mult, în la *secchia rapita* o operă literară, o parodie a poemelor cavalereşti, o caricatură a mitologiei, a poeţilor care abuzau de alegorie şi de mitologie, o critică a puriştilor lingvişti (cruscanţii), un atac împotriva regulilor aristotelice. Noi însă afirmăm că tendinţa principală, intenţia artistică a lui Tassoni, nu a fost aceasta – sau numai aceasta. În realitate, *La secchia rapita* este un poem satiric, iar satira sa este vastă, îmbrăţişează întreaga viaţă italiană a vremii sale. Într-adevăr, Alessandro Tassoni declarase – tipărindu-şi opera – că este vorba de „o *toană tinerească şi numai o lance sfărâmată împotriva mitologiei1 1*. Dar dacă nu ar fi făcut această afirmaţie, dacă inchizitorii ar fi înţeles clar tendenţiozitatea cărţii, I-ar fi trimis pe el în închisoare, iar cartea ar fi pus-o la index.

Tendinţa patriotismului lui Tassoni se manifestă şi prin continua sa admiraţie pentru marile fapte, pentru acţiunile în care italienii şi-au demonstrat nestinsa lor energie. Aceasta este geneza poemului său neterminat, *Oceano* (Oceanul). Ţinând parcă în seamă

sfaturile estetice ale lui Tommaso Campanella, de a alege subiecte poetice din istoria ţării, Tassoni a început un vast poem epic, care avea drept temă descoperirea Americii şi ca protagonist pe italianul Cristoforo Colombo. Tassoni a reuşit multe episoade în care dă dovadă de deosebită înclinare către epic şi exaltarea faptelor epice, fără a fi gol şi sonor ca atâţia alţi poeţi ai secolului său, care sunau din „*trompeta epică*", în acelaşi timp alternanţa – fără fuziune – a episoadelor eroice cu cele comice a creat epitetul de croicomic, pe care l-a putut px îmi îndeosebi opera sa principală, *La secchia rapita*.

Dar Alessandro Tassoni nu a fost singurul scriitor satiric al epocii.

Mai avem să amintim aici, dintre cei care au scris poeme eroicomice, pe pistoiezul Francesco Bracciolini (1566 – 1645) cu al său *Scherno degli Del*, în care cu armele ironiei şi ale ridicolului combate zeii mitologiei, care fuseseră subiectele atâtor poeţi.

Francesco Bracciolini a fost un scriitor foarte fecund. A scris tragedii, fabule, multe versuri lirice, multe poeme epice, lipsite de pasiune şi de poezie. (Interesant ca subiect, putem să amintim un poem privitor la convertirea la creştinism a popoarelor „necredincioase11. *La Bulgheria convertita*.

Într-un alt poem, *La Rocella espugnata* (La Rochelle eliberată) Bracciolini narează despre acel eveniment al istorici franceze, asediul cetăţii la Roclielle, şi are drept protagonist pe cardinalul Riclielieu. Un alt eveniment contemporan este tratat de Bracciolini în poemul său intitulat *VElezione di Urbano VIII* (Alegerea papei Urban al VIII-lea), căruia îi lipsesc vigoarea plastică, inspiraţia şi miroase uşor şi a adulaţie.

În opera sa principală, pentru care merită să rămână în istoria literaturii italiene, Francesco Bracciolini îşi propune – cum declară el însuşi – să-şi râdă f „*schernire*") de zeii păgânismului şi să arate „*erorile lor şi ale vulgului*, *care crede în ei sau îi ia în considera ţie*, şi toate acestea cu scopul de a zugrăvi senzualismul, rapacitatea, bufoneriile, nelegiuirile, prostiile, pentru ca oamenii să înveţe să nu se mai lase seduşi sau înşelaţi, ci mai degrabă să-şi bată joc de zei *a nu-i mai lua în nicio consideraţie*, *nici măcar a-i mai nnmi*... *u* Noi nu putem să nu ne declarăm aprobarea deplină pentru critica pe care Bracciolini o face poeţilor, cerându-le să nu mai abuzeze de motivele şi subiectele mitologice, aşa cum o făcuse – şi cu mai multă energie – Tommaso

Campanella, care îi mustra pe poeţi şi îi îndemna să nu mai cânte „poveştile" grecilor, ci să înalţe imnuri prin care să exalte faptele, acţiunile şi pe eroii italieni contemporani.

Trebuie să considerăm *Lo scherno degli Dei* ca o altă satiră a obiceiurilor, a atitudinilor, a tendinţelor mediului şi societăţii vremii, ca o altă satiră politico-socială. Mulţi protagonişti reprezintă în realitate portrete vii ale oamenilor secolului. Şi aici trebuie deci să căutăm *„sub văv* cum de altfel ne avertizează şi Pietro Patracci, prezentatorul ediţiei veneţicne a poemului:

...stanno ascoşi
Como sta la midolla entro delvossa.
Qui sotto quasti veli Javolosi
Sono coperţi di moral dottorina
Miile sensi leggiadri e preziosi. 83

Sunt unite în poem cele două faimoase mituri ale iubirilor lui Venus cu Marte şi închise, cu o mulţime de acţiuni secundare, care urmăresc cu asiduitate parodia cea mai acerbă a miturilor şi a zeilor.

Secolul acesta, care trebuie reconsiderat, are şi alţi mulţi biciuitori şi autori de satiră. Dintre ei se ridică la cel mai înalt nivel Salvator Rosa. Trebuie să mai amintim pe câţiva. Iată-l, de exemplu, pe Jacopo Soldani (1579 – 1641), al cărui maestru a fost însuşi Galileo Galilei şi ale cărui accente satirice sunt îndreptate împotriva aristotelicilor, împotriva vieţii de la curte, împotriva luxului şi a aviditătţii de bani. Veneţianul Dario Varotari a satirizat şi el avariţia, falsa prietenie, corupţia tineretului. Şi Ludovico Adunări a biciuit viaţa tinerilor aristocraţi, aşa-zişii „zerbinotti", a adulatorilor, flecăreala femeilor etc. Mai violent a fost senezul Ludovico Sergardi, care i-a flagelat mai cu seamă pe iezuiţi, sau brescianul Bartolomeo Datti, care a satirizat nu numai societatea contemporană şi obiceiurile ei, dar şi persoane, pe care le numea pe numele lor proprii, pentru care motiv a fost de trei ori pumnalat. El a satirizat pe preoţii care au făcut prăvălii din biserică, pe judecătorii corupţi, care îi loveau pe cei mici şi îi lăsau liniştiţi pe cei mari, pe fătarnicii care dimineaţa mergeau la biserică iar seara la bordel etc.

Versurile lui sunt, cum le califică el însuşi, *„nudi" e „crudi"*;
Nudi perche d'abigliamenti vani.
Di lode e di bugie non so vestirii;
Crudi perche gli stomachi nostrani Provan difficoltă nel digerirli.

Urând pe tirani şi curţile lor, se revoltă şi senezul Giovanni Gelsi, născut în 1592, care scrie:

Tien pur chin cor te îl *vivere e morire Sia tutta una minestra e condimenti*.

Come Vesser poeta e Vimpazzire… 85

Sunt foarte interesante câteva capitole ale lui Gelsi, care îl amintesc pe socialistul utopic Tommaso Campanella, pe protestatarul împotriva proprietăţii private. După părerea sa *„il tuo e il mi-o"* (*„al tău şi al meu"*) *„aceste cuvinte au corupt lumea"*. (Ne amintim de faimoasele versuri ale lui Campanella închinate tocmai acestui *„tuo e mi-o"* şi *ne* mirăm că istoricii literari nu au făcut încă această apropiere.) *„Il tuo e il mi-o"*, scrie poetul, e tot ce a ieşit mai rău din cutia Pandorei. *„Dacă vrem deci să trăim în pace, trebuie să facem din al nostru şi al vostru un singur* amestec să se facă *„dintr-al tău şi al meu un singur lucru"*.

Au fost într-adevăr mulţi alţi poeţi satirici în secolul respectiv. Îl mai amintim aici pe un anumit Antonio Abaţi, spirit bizar, sau pe Lodovico Leporeo, un fel de acrobat al versului.

Dar acela care are o mare forţă artistică este napoletanul Salvator Rosa (1615 – 1673), pictor, poet, muzician, actor. El a fost unul din cei mai întreprinzători partizani ai răscoalei populare, pe care a condus-o, la Napoli, vestitul vânzător de peşte Massaniello împotriva tiraniei spaniolilor. Îndrăgostit de libertate, Salvator Rosa a rătăcit prin Italia, de la Napoli la Florenţa sau Roma, unde a şi murit.

Când vorbim despre Rosa, nu trebuie să uităm faimoasele sale cuvinte:

E son duc cose che non ponno unirsi Aver la fiamma în seno, ed occultarla. 88

Şi, într-adevăr, el nu şi-a ascuns niciodată flacăra care-i ardea pieptul. Din cele şapte *Satire* ale sale ţâşnesc talentul lucid, spiritul ascuţit şi vivace, sufletul aspirând spre libertate, fantezia arzătoare, inima deschisă şi leală a unuia dintre cei mai sinceri poeţi ai secolului, flagelator tenace al degenerării obiceiurilor, al stării de decadenţă a patriei sale aservite.

Iubirea de ţară, de Italia, îl face să erupă, cu accente care îl amintesc cert pe Dante Alighieri, în cele mai teribile invective împotriva patriei umilite, vinovată de a nu reacţiona, de a nu fi luptat împotriva infamului jug străin.

Transcriem aci o terţină, pe care putem să o considerăm ca o prefaţă – sau ca un comentariu – al întregii sale opere satirice:

Noy che tacer non vo /*

Tanto ho da din, *che incominciar non oso*, 87

Când în vara lui 1647 a izbucnit răscoala napoletană, când, în fruntea mulţimii, vânzătorul de peşte Massaniello a impus viceregelui abrogarea taxelor, în satira pe care tocmai o compune, *Salla guerra* (Asupra războiului), clocoteşte marele entuziasm al lui Salvator Rosa, la auzul unor asemenea ştiri care-l făceau mândrii pe patriot:

Mira Vaâto ardimento, *ancor ch inerme*!

Quante ingiustizie în un sol giorno opprime un vile, *un scalzo*, *un pescqtore*, *un verme*!

Ecco ripullular gli antichi pregi s-oggi un vil pescator da norme ai regi 188

În aceeaşi satiră, mai departe, deplângând corupţia universală a societăţii (printre altele servilismul italienilor în a imita moda franceză), se ridică şi împotriva mercenarilor, aşa cum o mai făcuse însuşi Francesco Petrarca:

No, *chemaggo pazzia ora noi non v t*:

per gli interessi altrui, *Valtrui chimera gire a tnorir senza saper perche*.89

Salvator Rosa şi-a ales drept subiect al primelor sale trei satire muzica, pictura şi poezia, deplorlud cu accente violente abjecţia în care zăceau artele în vremea respectivii, corupţia şi slăbiciunea lor, redusa lor valoare.

În *Pictura*, artistul complex care este Salvator Rosa, neconformist aşa cum a fost întreaga sa viaţă, se ridică împotriva acelora care speculează opera artistică:

La conscienza tener sotto îi *calcagno*, *voler peste* îl *danar*, *dar Vopra tardi*, *riconoscer per Dio*, *solo* îl *guadagno*, *9* &

Salvator Rosa este totdeauna însufleţit de intenţia de a ameliora condiţia artei în decadenţă, în vremea sa. O este foarte lucid, ştie să vadă în profunzime, scrutează personalitatea şi nivelul cultural al colegilor lui pictori şi îi găseşte ignoranţi (unii nici nu ştiu să citească) şi neîndrăgostiji de meseria lor. La fel îi găseşte şi îi consideră şi pe muzicieni, ridicându-se împotriva corupţiei acestora, care face:

…la musica odierna indegna e vile perche tratlata & sol con arroganza da gente viziosissima e servile…91

Rosa, în acelaşi timp, a oglindit în versurile sale condiţiile de mizerie absolută ale artiştilor vremii sale, şi mai ales ale poeţilor.

Simţul său artistic este foarte sigur şi el dă dovadă de antimarmism convingător, când declară că dorinţa de noutate exotică, de originalitate cu orice preţ, de expresii uimitoare reduce *„VAltissima poesia"* (*„prea înalta poezie"*) la o vană căutare de stil, goliciune de idei, iraţional, deplânse de acest lucid critic al secentismului, care ironizează pe poeţii care stau sub seninul marinismului (*„e del poeta il fin la maraviglia*!"), opunându-le:

Magior poeta e chipiu ha del matto…92

Iată cât de realiste sunt portretele pe care, cu rară putere plastică (să nu uităm că Salvator Rosa este şi un mare pictor!), le trasează poeţilor filosofi ai vremii sale:

che per parer filosofi e sapuţi să ne van per le strade unti e bisunti, *stracciati*, *sciatti*, *sudici e harbuti*, *con chiame rabbuffate*, *ed occhi smunti*… 93

În *Satira* sa *despre pictură*, Salvator Rosa se arată ca un ins care urăşte cu violenţă viaţa curţilor, a căror ipocrizie o descrie în manieră profund realistă:

…*Quel che abborrâscon vivo*, *aman dipinto*, *perch* & *ormai nelle corti e vecchia usanza d'avere în prezzo solamente* îl *finto*… 94

Şi putea conchide într-o manieră definitiv pesimistă, sarcastic:

Credete al vostro Rosa»
Che senza verşi e quadri il mondo e bello la piu sana cosa
In questi tempi e il non aver cervello. 95

La 29 august 1653, Salvator Rosa a expus un tablou în care era pictată, într-o minunată manieră, numai o stâncă. În satira sa intitulată *Invidia*, Rosa îndreaptă către teribila zeiţă cuvinte care caracterizează obiceiuri şi atitudini ale artiştilor vremii:

…te, *che giammai discosti*
Non mi sei stata alia Rotonda un passo.
Quando vi fu qualche mi-o quadro esposto;
Când io che al tuo lătrar mi piglio spasso.
Accioche dentro tu vi spezzi i denti.
Quest anno non ci ho messo altro che un sasso. 96

În a şaptea satiră, intitulată *Babilonia*, autorul, sub numele de Tirreno, vorbeşte despre relele şi nenorocirile patriei sale cu un presupus cetăţean al Babiloniei (în realitate Roma), care la rândul lui

enumera şi el tristele condiţii în care se găsea Roma curiei papale din seicento. Cu mare dragoste – şi nu numai pentru oraşul lui, ci pentru întreaga Italie – Rosa îşi deplânge patria servă a servilor, care-şi cucereşte gloria târând jugul greu şi umilitor al străinului.

Salvator Rosa trasează în aceste versuri un teribil tablou al Romei papale, în care plouă în faţa porcilor mărgăritarele, în care cei mai buni dintre oameni duc o luptă înverşunată pentru pâine.

Într-un limbaj metaforic, care aminteşte de maniera poetică caracteristică secentismului, dar cu simboluri foarte clare, Salvator Rosa denunţă tristele condiţii ale vremii în care persoanele de talent, oamenii de geniu trebuie să lupte cu cei mari – dar proşti şi laşi. Paralelismul şi contrastul ajută la o altă ascuţită satiră a condiţiilor în care se pot vedea asemenea lupte:

Lombrichi ducllar coi tauri.

Le ciccale sfidar i rossignoli E star le zucche a tu per tu co-lauri. 97

Ara dat atâtea citate din poezia lui Rosa tocmai pentru a demonstra cât de puţin cunoscută este valoarea sa, nu numai ca documentar, dar ca şi o puternică voce de protest. Iată, de altfel, cum poate să strige în *Apologia* sa:

bisognerebbe csser di legno o di stucco, *o di sasso*, *o di*, *metallo*.

Per non parlar con collera e con sdegno.98

Această voce de mânie, acest artist care nu vrea să fie de piatră, este Salvator Rosa, voce nu îndeajuns de cunoscuta a poeziei italiene, care poate să fie reconsiderat cu mare folos; acesta este scriitorul, artistul patriot, care, invitat de arhiducele Ferdinand de Austria la curtea sa, refuza, iar prietenilor săi, care îl rugau să se mai gândească înainte de a respinge un „110 – roo" aşa de mare, Salvator Rosa le dădea mândrul răspuns că el preferă strălucirii mesei imperiale străiue dulcile smochine ale Italiei sale.

Traiano Boccalini

Un alt înverşunat adversar al spaniolilor, mort asasinat de aceşti cruzi dominatori, un alt mare talent al Italiei acelor vremuri aspre a fost şi Traiano Boccalini.

S-a născut la Loreto în 1556, a studiat la Padova şi s-a stabilit apoi la Roma, unde a primit sarcina de a administra unele posesiuni ale Statului Pontifical. N-a putut fi însă un „adevărat" guvernator, arătându-se întotdeauna un duşman înverşunat al tuturor opresorilor.

A fost şi magistrat şi lector de discipline istorice. Persecutat de spanioli, se refugiază în ultimul bastion al libertăţii italiene, Veneţia, unde a murit la 23 octombrie 1613, probabil otrăvit de către spanioli.

Traiano Boccalini se caracterizează printr-o mare profunzime a observaţiei, printr-un pătrunzător spirit de analiză, prin sinceritate absolută şi prin elan. El s-a ridicat totdeauna mai cu seamă împotriva servituţii şi a ipocriziei. El a putut să observe toate relele societăţii în mijlocul căreia trăia, a putut să surprindă laturile cele mai ridicole, a putut să demaşte şi să satirizeze intrigile curiei papale, pe care a cunoscut-o îndeaproape, sau a putut să se ridice ca un violent adversar împotriva servituţii aduse de dominarea străinilor. Libertatea lui de judecată, profunzimea analizei, ironia tăioasă, adeziunea pentru formele de stat republicane i-au adus admiraţia nu numai a contemporanilor săi. Şi el

— Ca şi Tommaso Campanella, Galileo, Paolo Sarpi – este în complet şi profund contrast cu secolul său. Spirit rebel, dar simţindu-se singur, el nu se poate revolta decât satirizând tristele condiţii în care este constrâns să trăiască, sau se obligă să arate grelele consecinţe la care se poate ajunge dacă nu se iau măsuri împotrivă-le.

Ca şi Tommaso Campanella, un alt neconformist al secolului, Traiano Boccalini caută să demonstreze, caută să arate popoarelor… *ce lacrimi picură şi ce sânge din sceptrul domnitorilor*".

Lucrul pe care el îl explică foarte clar în prefaţa *Comentariilor* sale, când scrie, denunţând cu violenţă autoritatea: „*Şlirilp*, *din Parnasul meu trec prin mâinile atâtor oameni de bun-simţ*, *că nu-mi apare decât ca ceva superjlu să amintesc ce roade au dat cu masca pe faţă*. *de vreme ce chiar fără ochi au făcut să se deschidă ochii oamenilor*, *care dormind orbeşte se lăsau duşi de nas de către autoritatea şi de către artificiile necunoscute şi neobservate ale principilor*".

*

Împotriva relelor vremii şi ale societăţii, Traiano Boccalini a scris în ultima perioadă a vieţii sale două sute de *Ragguagli di Parnasso* (Ştiri din Parnas). În *Ragguagli*, Boccalini – talent arzător şi inimă sinceră şi generoasă, adversar al tuturor minciunilor convenţionale, curajos acuzator al abjectei dominaţii spaniole

— Se preface că este un „ziarist41 prezent la curtea lui Apolo şi că trimite de acolo *ştiri* (acesta este sensul cuvântului „*ragguagli*"). Trimiţând veşti despre evenimente din Parnas, referind despre ele cu

minuţioase «letalii, Boccalini satirizează în realitate oamenii şi stările de lucruri ale societăţii sale contemporane.

I ragguagli di Parnasso sunt ca un adevărat caleidoscop în care no trec prin faţă principi, poeţi, eruditi, filosofi, artişti, avocaţi, astrologi, oameni politici, istorici, şarlatani, femei celebre, războinici vestiţi etc. Forţa artistică a lui Boccalini izbuteşte să însufleţească această vastă frescă de personaje, care se mişcă, vorbesc şi acţionează în faţa noastră ca şi în viaţa pe care au trăit-o. Ei sunt actorii unei vaste tragicomedii a cărei scenă este muntele Parnas, protagonistul Apolo, iar acte sunt cele două *sute* de *ştiri* pe care Boccalini ni le transmite din acel fantastic tărâm, reprezentând în realitate, alegoric şi cu tendenţiozitate satirică, lumea celor vii şi actualitatea lor.

Au mai existat şi alte tentative literare de reprezentare a Parnasului, dar Boccalini a fost primul care a avut ideea de a aplica acestei reprezentări a Parnasului acea formă de jurnalism primordial, care a fost marcată de apariţia *avizelor* sau a *gazetelor*. Încă de la jumătatea secolului al XVI-lea exista în Italia obiceiul de a se transmite anumite foi manuscrise, iar mai târziu tipărite, prin care se răspândeau ştiri din centrele cele mai importante ale Peninsulei: „*Gazetari sau dătători de ştiri*, *nuvelişti*, *avizatori sau jurnalişti erau numiţi cei care la fiecare cursă a poştei expediau*, *în acelaşi timp*, *la mai multe persoane şi pe preţ fix foile cu noută* (*i*" (Beloni).

Traiano Boccalini îşi ia, aşadar, sarcina de a fi „*il gazzettiere di Parnasso*", iar *ştirilor* sale le dă tocmai forma gazetelor care circulau în ţară, bineînţeles pentru a le masca conţinutul, le acoperă în acel văl al alegoriei şi al fantasticului, care le făcea de altfel şi mai plăcute lecturii.

O carte mai „politică", şi în care Boccalini nu arată aceleaşi contradicţii ca în *Ragguagli*, unde oscila între dorinţa de a se revolta şi necesitatea de a se adapta la condiţiile vremii sale, este aşa-numita *la pietra del paragone* (Piatra de comparaţie), un fel de apendice al primului volum, dar mai pregnantă, mai profund străbătută de ură împotriva spaniolilor.

Ca şi *Ragguagli*, capitolele din la *pietra del paragone* nu au o unitate organică, dau impresia unor părţi distincte, părţile politice alternând cu cele literare. Sunt prezente, şi în la *pietra*, alegorismul şi ironia fină, îndreptată permanent împotriva Spaniei. Iată astfel, ca un simbol, calul napoletan, slab şi cu gura spartă de zăbala nemiloasă care-i împiedică libertatea, iată oraşul Genova, care, în Parnas, îşi cere

scuze că mai este încă liber, iată monarhia spaniolă „*crudă*, *avară*, *mândră în* realitatecu mâinile nemăsurat de lungi, cu ochii piezişi, doritoare să schimbe în sclavi toţi oamenii liberi etc.

Dar când monarhia spaniolă se prezintă la oracolul de la Delfi, pentru a afla dacă va obţine monarhia universală, stăpânirea întregii lumi, oracolul, în realitate patriotul Boccalini, îi răspunde că „*monarhia universală se va întoarce la nobila naţiune italiană*, *când va fi terminat cu discordiile intestine care au făcut-o sclava naţiunilor străine1 1*.

În realitate, sub vălul alegoriilor, se poate descoperi vocea clară şi puternică, prezenţa filonului patriotic, care merge de la Petrarca până la Boccalini.

Să mai amintim de cea de-a treia şi ultima carte a lui Traiano Boccalini, rămasă neterminată, o altă splendidă tentativă a aspiraţiei sale spre libertate. Este vorba de cartea intitulată *Comentarii sopra Cornelio Tacito* (Comentarii asupra lui Corneliu Tacit).

Cu Tacit, Boccalini are un ideal comun, republica. Scriitorul italian îl vede întrupat în Veneţia, oaza ultimelor libertăţi italiene şi pe ai cărei locuitori îi fericeşte de a trăi în asemenea condiţii – pentru el ideale. Foarte interesante şi pătrunse de o ascuţită ironie sunt frazele sale în care condamnă monarhiile şi pasivitatea supuşilor lor, exaltând prin contrast viaţa şi condiţia umană din republici: „… *unde oamenii sunt idioţi există regate şi monarhii*, *unde există cultură şi mari talente*

— *Republici*…”

Dar Boccalini, care-l cunoştea de aproape pe Machiavelli, declară că şi supuşii unui principe trebuie să fie ipocriţi, pentru a putea trăi în condiţii mai bune. Şi îl aminteşte şi pe conformistul Guicciardini, teoretician al politicii de adaptare, când declară pesimist că oamenii trebuie să ştie să-şi „aranjeze” viaţa în conformitate cu tristele condiţii ale timpului în care trăiesc.

Deci putem conchide că Boccalini poate să analizeze cu multă luciditate fapte, situaţii şi necesităţi, să reprezinte realist situaţia de aservire a patriei sale, să caute s-o smulgă din prostraţia în care zăcea. În sensul acesta trebuie să alăturăm opera lui Boccalini de *Filipicele* şi de la *secchia rapita* ale lui Tassoni; de *Cetatea Soarelui* a lui Campanella, pentru a arăta că, în ciuda unor păreri preconcepute, secolul acesta – atât de criticat pentru decadenţa sa politică şi artistică – a fost capabil să anticipeze idei avansate, moderne, să lupte pentru zguduirea conştiinţelor poporului italian.

Commedia dell'arte şi Carlo Goldoni

Secolul al XVI-lea (il cinquecento) Însemnase în istoria Italiei o epocă de criză de lungă durată în toate domeniile de activitate. Atacurile feudalo-catolice, îndeosebi după faimosul Consiliu din Trento, căutaseră să sfarme cuceririle înaintate şi laice ale Renaşterii. În urma marilor descoperiri geografice, a deplasării pieţei mondiale din Mediterana în Atlantic, Italia pierduse supremaţia economică, eveniment care antrenează şi o lentă decădere politică şi culturală a ţării. Într-o serie de războaie, purtate mai bine de 70 de ani pe câmpiile Italiei divizată politic, puternicele monarhii unitare, Franţa şi Spania, şi-au disputat cucerirea Peninsulei, acaparând până la urmă regiunile Napolului şi Milanului.

În această frământată epocă, Veneţia cunoaşte oarecum o dezvoltare şi o soartă politică separată de restul ţării.

Încă din evul mediu, minunatul oraş al lagunelor a fost un puternic centru de înflorire economică, prosperitatea sa fiindu-i asigurată de comerţul intens, ajutat îndeosebi de poziţia geografică atât de favorabilă a cetăţii.

Veneţia avea o formă de conducere republicană, de tip oligarhic. Sub guvernarea atentă a dogilor, Serenissima şi-a întins puterea şi steagurile Sfântului Marco asupra unei părţi din Lombardia, în Dalmaţia şi Albania, cucerind o parte din Moreea şi Macedonia, precum şi diferite insule din Arhipelag.

Ea a atins apogeul în quattrocento, dar, ca şi restul Italiei, descoperirea Americii, căderea Constantinopolului i-au condiţionat decadenţa în comerţ şi politică.

Păcile de la Carlovitz (1699) şi Passarovitz (1718) i-au răpit Veneţiei titlul de putere de tip colonial, pierzând Moreea, Ciprul, Dalmaţia, însă nu şi autonomia, Veneţia rămânând mai departe ultima republică, ultimul bastion al libertăţii italiene. Îşi va pierde independenţa numai în 1797, când, prin pacea de la Campoformio, Napoleon Bonaparte cedează libertatea oraşului lagunei dominatoarei Austrii.

Abia în 1866, când unitatea restului Italiei era de acum un fapt împlinit, se va elibera şi Veneţia de austrieci.

Dar chiar după mutarea centrului comercial din Marea Mediterană în Oceanul Atlantic, Veneţia rămâne mai departe o cetate bogată, rezervele ei, procentele uriaşelor capitaluri acumulate

anterior, asigurându-i o viaţă îndestulată material.

O altă sursă importantă de venituri tnaiera reprezentată şi de marca atracţie exercitată de pitorescul oraş asupra călătorilor din toate colţurile Europei, care îşi făcuseră loc principal de întâlnire şi de desfătare în

Piaţa San Marco, pe care Napoleon avea s-o numească „*cel mai frumos salon al lumii11*.

Bogăţia veneţiană se distribuia unei pături subţiri oligarhice, care deţinea şi guvernarea. Cauza traiului de mizerie al poporului nu mai putea fi atribuită jugului străin, ca în alte state ale Italiei, atenţia exploataţilor nu putea fi deplasată pe seama dominaţiei străine, care să fi fost făcută vinovată de inechitatea socială, Veneţia fiind doar un stat independent. Nemulţumirile nu puteau fi canalizate decât împotriva autocraţiei. Şi pentru ca întreaga ură a poporului să nu cadă asupra lor, cele câteva familii care trăiau în opulenţă, graţie efortului celor mulţi, organizau spectacole, carnavaluri, reprezentaţii teatrale, menite să-i atragă pe cei mulţi, să-i prindă în iureşul unor petreceri fără sfârşit, să-i amăgească, să-i facă să uite cât de greu o duc în realitate.

Iată de ce marele poet şi îndrăgostit de lagună, Byron, putea numi Veneţia „*masca veselă a Italiei*". Cea mai mare parte a anului, carnavalul strălucea cu un fast neobişnuit în oraş. Măştile pe feţele oamenilor îngăduiau orice îndrăzneală şi oricui să ia parte la splendidele serbări. De multe ori chiar călugării de la San Marco, graţie măştii de mătase neagră, se amestecau cu populaţia şi participau la petrecerile lumeşti.

Populaţia Veneţiei secolelor al XVII le-a şi al XVIII-lea a arătat o deosebită atracţie pentru teatru. În timp ce, în aceeaşi epocă, la Paris – de exemplu – erau doar trei săli de spectacol, la Veneţia erau şapte. Şapte – deschise permanent – fără a le mai număra pe cele deschise cu intermitenţe, fără a socoti pe cele din palate, fără a mai aminti teatrele de estradă din pieţele publice ori teatrele ambulante de marionete.

Montarea unui teatru constituia pe atunci o afacere bănoasă, fiecare spectacol teatral adunând la un loc un număr impunător de oameni din toate categoriile sociale, care abia aşteptau să se reîntoarcă a doua zi. De aceea, mulţi dintre patricienii bogaţi ai Veneţiei au devenit antreprenori de teatre.

Mai bine şi mai mult decât în biserică, veneţienii se simt la teatru în largul lor. Teatrul este literatura celor care nu ştiu să citească,

genul, domeniul în care Veneţia a strălucit totdeauna, în care şi-a găsit o formulă originală şi în care a adus o contribuţie literară, teatrul este literatura Veneţiei prin excelenţă. Teatrul reprezenta totodată o diversiune, mirajul unor iluzii fascinante şi veneţienii n-ar fi ştiut să se lipsească de teatru, cum nu ştiau să se lipsească de cafenea.

În general, teatrul cu cea mai mare priză în secolul al XVI-lea era – fără îndoială – comedia. Existenţa şi înflorirea ei deosebită în Italia sunt o altă mărturie a continuităţii şi permanenţei tradiţiei latine pe solul italian. Rădăcinile comediei italiene sunt în teatrul antic latin. E posibil că ea îşi are leagănul în acele „ludi", sau jocuri osce, în satirele şi farsele atellane, în mimi etc. Predominantă în epoca de care vorbim a fost aşa-numita Commedia dell'arte, denumită astfel pentru că era producţia unor artişti, a unor actori de profesie.

Dacă comedia scrisă este opera unui literat, comedia zisă *dell'arte* este o producţie spontană, o producţie populară, care nu-şi cunoaşte autorul.

Scenariile Commediei dell'arte nu se scriau. Erau notate numai câteva indicaţii generale, conducerea acţiunii fiind lăsată pe seama fanteziei creatoare a actorilor. Era de ajuns ca cineva să fixeze câteva puncte generale ale acţiunii, pentru ca aceşti minunaţi actori ai Commediei dell'arte să improvizeze. Piesa pe care o reprezentau, ei o compuneau, o inventau şi o creiau pe măsură ce jucau. Ei erau în acelaşi timp mimi, acrobaţi, dansatori, muzicieni, comici şi poeţi. Se lăsau duşi în voia unei imaginaţii bogate, se adaptau unei verve ameţitoare, extravaganţei, dibăciei, bunei lor dispoziţii. Şi ştiau să prindă minunat ocazia, să tragă folos de pe urma oricărei, oricât de neînsemnate, situaţii. Orice putea să le fie motiv de inspiraţie: momentul, locul, sala, publicul, evenimentul la ordinea zilei (aluziile satirice la adresa autocraţiei abundă, de altfel, în Commedia del Parte).

În felul acesta între actorii improvizatori şi public se stabilea o legătură, un curent de simpatie, o colaborare din care ţâşnea piesa, devenită o creaţie comună, a tuturor, o creaţie care varia de la spectacol la spectacol, apărând în fiecare seară alta şi aducând cu ea toată prospeţimea şi promptitudinea creaţiei spontane, strălucitoare şi efemere, născută pe moment şi pentru moment.

Personajele Commediei dell'arte aveau anumite caractere scenice, fixate de tradiţia comică, şi erau numite *măşti*. Din aceste măşti („*maschere**) cu caracter fix amintim mai întâi cuplul celor doi

bătrâni: Magnifico, devenit mai târziu Pantalone din Veneţia şi Doctorul din Bologna, veşnic în opoziţie când era vorba de căsătoria a doi îndrăgostiţi. Pantalone, credul, naiv, îndrăgostit prea târziu totdeauna şi înşelat de toţi, poartă o mască brună cu nas proeminent, e îmbrăcat în întregime în roşu, are o barbă albă ascuţită şi pantofi turceşti, simbol al legăturilor Veneţiei cu comerţul oriental. Doctorul, pedant, preţios, mereu cu un citat latinesc sau o maximă filosofică pe buze, este înveşmântat în negru şi poartă o mică mască, neagră şi ea, reliefată de roşul obrajilor violent fardaţi. Duetul valeţilor, aşa-numiţii Zauni, diametral opus grupului Bă-Irânilor îl formează Brighella şi Arlecliino, care încarnează două tipuri de servitori: unul viclean, isteţ, celălalt naiv, cu capul în nori; unul insinuant, cinic, descurcăreţ, celălalt neîndemânatic, crezând tot ce i se spune, amintind de faimosul Calandrino al lui Giovanni Boccaccio. Arlecliino este cel care scapă teancul de farfurii, cel care cade pe spate coborând scara, cel care se loveşte de toţi pereţii; Brighella, în schimb, e tot numai şiretenie, intrigă, elasticitate. El nu se dă în lături să rezolve, chiar cu ajutorul pumnalului, unele situaţii mai complicate. Poartă livreaua tivită cu verde, iar la brâu punga şi pumnalul care ne dau indicaţii asupra caracterului său. Costumul lui Arlecliino, la început peticit în mod neregulat, se împestriţează mai târziu simetric, iar la sfârşitul secolului al XVII-lea, Domenico Biancodelli introduce romburile, rămase de atunci caracteristice.

Succesul acestor patru măşti principale – duetul Bătrânilor şi cel al Zaiini lor – a asigurat larga lor răspândire şi apoi, încetul cu încetul, degenerările şi ramificaţiile pe care Le-au suferit. Au apărut astfel zeci de variante: Scaramuccia, Pedrolino (în franţuzeşte Pierrot), Buratino, Pasquariello, Tartaglia, Francatrippa, Pulcinella (Polichinelle, creaţie a Napolului) etc., fiecare cu caracterul şi cu atributele sale. cu costumul, cu dialectul său.

Alături de aceste grupuri se află lumea îndrăgostiţilor şi îndrăgostitelor, a tinereţii, a frumuseţii, a iubirii şi a graţiei: Horazio şi Coralina, Isabella şi

Leandro, Cintio şi Flaminia, Lelio şi delicioasa Silvia. Ei nu poartă măşti, iar în urma lor vine nesfârşita ceată a subretelor, isteţe şi fidele confidente: Zerbinetta, Francescliina, Diamantina, Colombina etc.

Şi nu trebuie uitat mai cu seamă fiorosul căpitan, cu uriaşe

mustăţi, în pompoasa haină militară, cu o spadă lungă în teaca căreia un păianjen şi-a prins pânza, *Căpitanul Spaventa*, care se mai numeşte uneori, cu efecte sonore, Aspromonte, Rinoceronte, Leonotrone, Firibiribombo, Spezzafer, Escorobombadone della Papirotonda etc., faimosul Căpitan Spaventa cel care a scăpat lumea de potop, s-a luptat cu locuitorii stelelor, a avut Moartea o noapte drept amantă şi care, când Pantalone abia schiţează gestul de a pune mâna pe un inofensiv pistol, a şi fugit precipitat în bezna nopţii! Căpitanul e rudă sigură cu Miles gloriosus (Soldatul fanfaron) al lui Plaut şi s-a născut ca o reacţie sănătoasă şi naţională împotriva dominaţiei spaniole în Italia, pe care el o reprezintă în chip atât de comic.

În Commedia dell'arte, intriga, urzeala încâlcită. „*i lazziil* (care sunt în realitate „cârligele" actorilor), „*quiproquo* – urile, travestiurile, răpirile şi întoarcerile neprevăzute, substituirile de copii, recunoaşterile miraculoase, otrava, ştreangul, pumnalul, vacarmul domnesc în mod absolut. Miraculosul se amestecă cu grotescul: cutremure de pământ, trăsnete, fulgere, oameni care zboară, muzică, dansuri, pantomime, lovituri senzaţionale, acrobaţii, toate se tucced pe scenă într-un ritm cu adevărat drăcesc.

Libera fantezie îşi deschisese astfel larg porţile şi poporul îşi putea valorifica marea lui inventivitate. Iar Commedia dell'arte continua astfel să ameţească şi să rupă pe spectatori de la nedreptatea realităţii şi vieţii.

Commedia dell'arte a avut totuşi un succes într-adevăr extraordinar, pentru că în epoca unei arte rigide, academice, de imitaţie, ea însemna artistic dezlănţuirea unei impetuoase şi originale libertăţi artistice.

În cele aproape două secole de înflorire, Commedia dell'arte a străbătut toate drumurile Europei, împrăştiind pretutindeni râsul şi răzbunând Italia de oprimatorii ei prin rodomontadele ridicole ale Căpitanului Spaventa. În secolul al XVII-lea se stabileşte la Paris, unde la Théâtre des Italiens îşi avea spectatorii şi protectorii.

Dar comedia italiană *dell'arte* sau *a soggeto* conţinea în ea şi germenii declinului şi ai dispariţiei. Era redusă în esenţă la câteva măşti imobile, evolua 111 jurul a două sau trei personaje fixe, la fel de convenţionale, artificiale şi uzate – ca şi acei *senes*, sau *servi* (bătrâni, sclavi), sau soldaţi fanfaroni din teatrul antic, de care fuseseră generate. Există mereu acelaşi decor al pieţei, aceeaşi eternă,

neschimbată, intrigă (amoroasă îndeosebi), neoglindind în consecinţă moravuri sociale, neoglindind nici caractere. În felul acesta, Commedia dell'Arte rămânea închisă în faţa bogăţiei, a diversităţii, a instabilităţii – chiar – vieţii multiforme.

Societatea, omul, gusturile şi preocupările lui sunt într-o continuă schimbare, într-un permanent proces de prefacere, care nu poate fi oprit. Commedia dell'Arte, gen teatral fix, cade în desuetudine şi nu mai corespunde gustului publicului. Care este explicaţia?

Secolul al XVIII-lea e un secol de mari transformări. Feudalitatea se destrăma şi era pe cale de pieire. În schimb, o nouă clasă se ridica, activă. Este burghezia. Pentru ca ea să triumfe a trebuit să lupte cu hotărâre împotriva rămăşiţelor feudale şi să le dărâme cu forţa.

Burghezul revoluţionar privea cu un ochi realist lumea şi era interesat de realizări concrete. El era conştient de forţa lui şi nu se lăsa amăgit. Punctul lui de vedere era materialist. Neverosimilul, fantasticul, iraţionalul nu mai trezesc interes, cu atât mai mult cu cât reprezentau accesorii ale unei societăţi în descompunere, împotriva căreia tânăra clasă burgheză lua poziţie net ofensivă.

Cu toate sforţările ei, comedia *a soggeto* nu mai atrăgea şi nu mai era gustată de noua clasă. De altfel, ea depindea şi prea mult de posibilităţile actorilor. Actori foarte buni nu se găseau totdeauna, sarcina lor nefiind numai aceea de interpret, ci şi de autor. Şi nu erau totdeauna la înălţimea unor astfel de cerinţe. Neputând aspira la un comic de bună calitate, de multe ori eşuau în şarjă. Reprezentaţiile comediilor deveniseră simple bufonerii triviale, licenţioase, care se alimentau din patru-cinci situaţii mereu aceleaşi, cunoscute şi răscunoscute, aşa că înainte ca o Maschera să fi deschis gura, se ştia dinainte ce va spune sau cum va acţiona, şi bineînţeles că spectatorii începuseră să se plictisească.

În secolul al XVIII-lea, comedia italiană *a soggeto* devine un gen literar perimat. Va trebui să se reînnoiască sau să moară.

Şi acum apare pe scena teatrului universal Carlo Golcloni.

S a născut la Veneţia în februarie 1707, dintr-o familie burgheză înstărită. Copilăria şi-a petrecut-o în casa părintească, din colţul străzii (şi astăzi arătată străinilor) *Ca Cent'anni*", alături de un bunic chefliu, de tatăl ponderat în gesturi şi vorbe, de o mamă indulgentă, înţelegătoare, cărei ierta totdeauna zburdălniciile.

Dotat cu un puternic „*spirito ambulatorio*", cum singur îşi

denumeşte o dispoziţie firească dornică de veşnice deplasări, el şi-a petrecut o mare parte din viaţă în călătorii. A colidant întreaga Italie: la Rimini, unde a făcut filosofia, la Chioggia, unde şi-a întovărăşit tatăl medic, la Pavia, unde a intrat în Colegiul Papei, la Modena, unde I-a bătut gândul să devină călugăr capucin; la Feltre, la Padova unde ş. i-a luat diploma de avocat, după o noapte petrecută la joc de cărţi cu profesorii, la Milano, la Udine, la Genova, la Verona, la Florenţa, la Pisa. După atâtea lungi peregrinări, Carlo Goldoni se va stabili în 1748 la Veneţia, dar nu pentru a profesa avocatura, pentru care fusese diplomat, ci ca scriitor comediograf angajat cu contract fix (12 comedii pe an!) al Companiei teatrale Medebac. Doisprezece ani mai târziu va pleca din nou, părăsind de data aceasta nu numai oraşul, ci şi ţara, pentru a se fixa la Paris, în vârstă de cincizeci şi trei de ani. Aci va muri, fără a fi fost un participant la vârtejul revoluţionar din 1793.

Este cu deosebire limpede că în asemenea călătorii Goldoni a avut nenumărate prilejuri să intre în relaţii cu reprezentanţii celor mai variate straturi sociale, să cunoască cele mai diverse condiţii de existenţă.

Atentul observator a putut să-şi furnizeze imense provizii de siluete, tipuri, situaţii, întâmplări tragice sau comice, desprinse din viaţa adevărată. Aşa cum se defineşte singur: „*inapt tragicului**, Goldoni este caracterizat de un optimism robust, reflex direct al clasei căreia îi aparţinea şi care se afla în deplină ascensiune. De altfel, cele trei volume ale *Memoriilor* sale, care narează cu fidelitate şi vervă viaţa scriitorului, sunt mărturia clară a acestui optimism, a unui echilibru stabil, generat de o concepţie realistă despre viaţă şi lume.

Nimic nu a alterat buna dispoziţie a autorului. Viaţa sa aminteşte de comediile sale optimiste şi vesele, limpezi şi echilibrate, în care totul se sfârşeşte cu bine.

Comedia i-a fost preocuparea constantă. Şi aşa cum rezultă din fidela sa autobiografie, *Memoriile*, în toate etapele vieţii el şi-a concentrat atenţia asupra teatrului şi de aceea, când într-o bună zi a anului 1747 vestitul Pantalone al vremii, Cesarc Darbes, vizitându-l în cabinetul său de avocat la Pisa, după ce I-a distrat cu tot felul de „*lazzi*”, i-a cerut brusc o comedie, Goldoni n-a mai putut rezista. Şi-a lăsat clienţii, a azvârlit dosarele şi la urmat pe isteţul Pantalone.

Şi comedia I-a răsplătit, asigurându-i un nepieritor titlu de glorie. Prin ea Goldoni a dat Italiei un teatru italian, naţional. Acest

teatru este considerabil. În 40 de ani de activitate dramatică, Goldoni a scris peste 200 de lucrări teatrale importante – dintre care 149 de comedii. Optsprezece ediţii au fost publicate încă din timpul vieţii lui, iar ediţia veneţiană din 1788, cu toate că nu cuprinde toată producţia sa dramatică, numără 44 de volume.